

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SOYUT DIŞAVURUMCU SANATTA RUHSAL ARAYIŞLAR
VE
UZAKDOĞU ÖĞRETİLERİNİN ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Halil SEPETCİ

Enstitü Ana Sanat Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Prof. Füsun ÇAĞLAYAN

MAYIS 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**SOYUT DIŞAVURUMCU SANATTA RUHSAL ARAYIŞLAR VE
UZAK DOĞU ÖĞRETİLERİNİN ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Halil SEPETÇİ

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

“Bu tez 29/05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Doç. Prof. Pilsun ÇATAKCI	Basarılı	
Dr. Öğr. Üyesi A. KUMUR DENİZ	Basarılı	
Doç. Neslihan ERDOĞDU	Basarılı	



T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	HALİL SEPETCİ
Öğrenci Numarası	:	1460Y17007
Enstitü Anabilim Dalı	:	SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Enstitü Bilim Dalı	:	RESİM ANA SANAT DALI
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	:	Soyut Dışavurumcu Sanatta Ruhsal Arayışlar ve Uzak Doğu Öğretilerinin Etkileri
Benzerlik Oranı	:	%16

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

04.03.2019
Öğrenci İmza

☐ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof.Füsun ÇAĞLAYAN

Tarih: 04.03.2019

İmza:

☐ KABUL EDİLMİŞTİR

☐ REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Yüksek lisans tez sürecinde engin sanat deneyimleri, duyarlı bakış açısı ve akademik bilgisiyle kendisinden çok şeyler öğrendiğim Sayın Prof. Füsun ÇAĞLAYAN'a minnet ve şükranlarımı sunarım. Tüm yaşamımda yanımda olan ve her zaman yardım ve desteklerini benden esirgemeyen sevgili annem Satiye SEPETCİ'ye ve babam Satılmış SEPETCİ'ye akademik hayatımda da beni yalnız bırakmadıkları için gönülden teşekkür ederim. Ayrıca, insana, hayata, düşüncelere ve duygulara yaklaşım biçimiyle eşsiz paylaşımlarda bulunan ve sanatla olan ilgimin kapılarını açan sanatsever dostum ve ağabeyim Sayın Mustafa TEKİNALP'e saygılarımı arz ederim.

Halil SEPETCİ

29 Mayıs 2019

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iv
RESİMLER DİZİNİ	v
ÖZET.....	ix
SUMMARY	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: SOYUT DIŞAVURUMCU SANATTA RIHSAL AÇILIMLAR	
1.1. 20. Yüzyıl Modern Batı Toplumunda Sanatçının Değişen Kimliği.....	12
1.2. Savaş Yıllarının Soyut Dışavurumcu İfadeye Etkisi.....	15
1.2.1. Modern Toplum ve Birey Arasındaki Psikolojik Çatışma: Toplumsal ve Bireysel Yaşantıda Huzursuzluk Duygusu	18
1.2.2. Modern Bireyde Yabancılaşma ve Nesnelleşme Sorunu.....	22
1.3. “Benlik” Gerçekliğinin Keşfi.....	25
1.4. Psikanaliz Yöntem:Bilinçaltı Dünyası ve Sanatta İçgüdüsellik.....	30
1.5. Soyut Dışavurumcu Sanatta Varoluşçu Etki: Trajik Duygular ve Kaos	34
1.5.1. Varoluşçu Düşüncede Absürd (Saçma) Kavramı	35
1.5.2. Soyut Dışavurumcu Sanatta Trajik Duygu Eğilimleri.....	37
BÖLÜM 2:ESTETİK DENEYİM VE MİTLERE DÖNÜŞ	
2.1. Soyut Dışavurumcu Sanatta Estetik Deneyim	53
2.1.1. Resim Yapma Eylemi ve Otomatizm	53
2.2. Mitolojik Metaforlar.....	74
2.2.1. Soyut Dışavurumcu İfadede Primitivizm ve Totem Kültü	79
2.3. Soyut Dışavurumcu Sanatta Yüce Kavramı.....	98

BÖLÜM 3: SOYUT DIŞAVURUMCU SANAT ANLAYIŞINDA ZEN SANAT UYGULAMALARI

3.1. Soyut Dışavurumcu Sanatın Uzak Doğu Kültürüne Açılımı	105
3.1.1. New York Okulu ve Zen Budizm Felsefesine Eğilimler	107
3.1.2. Paris Okulu ve Zen (Chan) Eğilimler	117
3.1.3. Alman Soyut Dışavurumcu Sanat ve “Zen Grubu”	126
3.2. Uzak Doğu Kaligrafi Sanatı	128
3.2.1. Çin Kaligrafi Sanatı	129
3.2.2. Japon Kaligrafi Sanatı (Shodo).....	131
3.2.3. Uzak Doğu Kaligrafi Sanatında Çizgi ve Leke Kullanımı	135

BÖLÜM 4: ZEN FELSEFESİ VE SOYUT DIŞAVURUMCU SANAT İLİŞKİSİ

4.1. Geleneksel Uzak Doğu Öğreti ve Düşünce Disiplinleri	143
4.1.1. Budizm.....	143
4.1.2. Tao Felsefesi	148
4.1.3. Zen (Chan) Öğretileri	155
4.2. Zen (Chan) Öğretileri Bağlamında Soyut Dışavurumcu Yapıtların Yorumu	158
4.2.1. Boşluk Kavramı	158
4.2.2. Yin Yang (Zıtlıklar İlkesi)	165
4.2.3. Te (Erdem ve Esenlik) Kavramı	169
4.2.4. Li (Zihin ve Tabiat İlişkisi- İçsellik ve Temel İlke)	173
4.2.5. I Ching (Değişimler ve Eylemlerin Kökeni)	175
4.2.6. Wu-Wei (Eylemsizlik ve Kendiliğindenlik).....	180

BÖLÜM 5: ARAŞTIRMA KONUSU BAĞLAMINDA KİŞİSEL UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA SOYUT DIŞAVURUMCU ETKİLER

5.1. Resim Çalışmaları Hakkında Öğrenci Beyanı ve Uygulama Örnekleri	183
--	-----

SONUÇ	190
KAYNAKÇA	193
ÖZGEÇMİŞ	198



KISALTMALAR

T.Ü.A.B :Tuval Üzerine Akrilik Boya

T.Ü.K.T :Tuval Üzerine Karışık Teknik

K.Ü.M :Kağıt Üzerine Mürekkep

K.Ü.S :Kağıt Üzerine Suluboya

T.Ü.Y.B :Tuval Üzerine Yağlı Boya

Yay :Yayın



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: R. Motherwell “İspanya için Ağıtlar” 175 x 289 , T.Ü.Y.B. 1961	39
Resim 2: Jean Fautrier “Rehine Başı” 45 x 55 K.Ü.Y.B. 1944.....	40
Resim 3: Wols, “Her Şeyin Bitti” 81 cm x 81 cm T.Ü.Y.B. 1946.....	41
Resim 4: Wols, “İsimsiz” Fotoğraf, 1947	42
Resim 5: Clyfford Still “İsimsiz” 109 cm x 135 cm, T.Ü.Y.B. 1946.....	44
Resim 6: B.Newman “Hac Durakları Birinci Durak” 153 x 197, T.Ü.A.B. 1958.	45
Resim 7: Barnett Newman, “İbrahim” 210 x 87, T.Ü.Y.B. 1949.	46
Resim 8: Mark Rothko “Defnetme” 56 x 76, K.Ü.S.B.1946.	49
Resim 9: J. Pollock “Mavi Çubuklar” 212 x 488, T.Ü.Y.B. 1952.	51
Resim 10: W. De Kooning “Kadın ve Bisiklet ” 124 x 94, T.Ü.Y.B. 1952.....	52
Resim 11: Mark Rothko, “Turkuaz” 70 cm x 101 cm, T.Ü.Y.B. 1955.....	59
Resim 12: Hans Namuth, “Pollock Resim Yaparken” Fotoğraf , 1950	60
Resim 13: J. Pollock, “Son Bahar Ritmi” 105 x 207, T.Ü.K.T. 1950.....	62
Resim 14: Hans Hartung, “İsimsiz” 65 cm x 105 cm, T.Ü.A.B. 1963.....	63
Resim 15: Joan Mitchell “Ay Çiçekleri” 199 x 285, T.Ü.A.B. 1969.....	64
Resim 16: Joan Mitchell “İsimsiz”, 102 x 191, ” T.Ü.Y.B. 1969.....	66
Resim 17: Helen Frankenthaler,” Dağlar ve Deniz” 220 x 300 T.Ü.Y.B. 1962.	67
Resim 18: Lee Krasner “Mevsimler” 235 cm x 517 cm, T.Ü.Y.B. 1957.....	68
Resim 19: Mary Abbot, İsimsiz, 76 cm x 101 cm, T.Ü.Y.B. 1953.....	70
Resim 20: Georges Mathieu, “Her yerde Kapetyalılar” 300 x 600 , T.Ü.Y.T. 1954. ...	71
Resim 21: Sam Francis, “İç Aydınlanma” 135 x 202 T.Ü.Y.B. 1958.....	72
Resim 22: Pierre Soulages, “İsimsiz” 131 cm x 162 cm , T.Ü.Y.B. 1956.....	73
Resim 23: Moma Arşivi, “Kum resmi yapan Novajo yerlileri” 1941.....	80
Resim 24: J. Pollock, “Dişi Kurt” 106 cm x 10 cm, T.Ü.Y.B. 1943.....	82
Resim 25: Jackson Pollock “Totem Dersi” 152 cm x 182 cm, 1948.	83

Resim 26: Clyfford Still, “İsimsiz” 121 cm x 153 cm, T.Ü.Y.B. 1952	84
Resim 27: Totem, Amerika, 1943	86
Resim 28: Barnett Newman, Here, Bronz Heykel, 1962.....	86
Resim 29: M.Tobey, “Davul, Şaman ve Tanrı Sözü” 35 x 48, T.Ü.Y.B. 1944.	87
Resim 30: Mark Rothko, “Antik İmge” T.Ü.Y.B. 86 cm X 116 cm, 1941	88
Resim 31: Mark Rothko, Kartal Alameti, 45 cm x 65 cm, 1942.....	89
Resim 32: Bradley Walker, “Ruhlar Gecesi” 108 x 162, T.Ü.Y.B. 1947	91
Resim 33: Petroglif (Kaya Resim), Yaklaşık M.Ö. 3000 Utah, Amerika	92
Resim 34: Kelt Kültürüne ait Taş Yazıt Heykel, Fransa.	93
Resim 35: Emil Schumacher, “İşkenceye Karşı Sanatçı” 56 x 75, K.Ü.G.B, 1993	94
Resim 36: Antonia Tapies, “Dönüşüm” 96 cm x 145 cm, T.Ü.K.T. 1955.....	95
Resim 37: E.de Koning, İsimsiz, 56 x 70, Litografi, 1984.....	95
Resim 38: Alan Davie, “Cennete Giriş” 151 x 121, T.Ü.Y.B. 1977.....	96
Resim 39: B. Newman, “Erkek, Kahraman ve Yüce” 242 x 541, T.Ü.Y.B. 1950.....	99
Resim 40: M.Rothko, “Katedral” Rothko Şapeli, Houston /Amerika, 1956.	101
Resim 41: Jackson Pollock, Katedral, 89 cm x 181 cm, T.Ü.K.T. 1947.....	102
Resim 42: Mark Tobey, İsimsiz, 60 x 85, K.Ü.M, 1957.....	108
Resim 43: D.T.Suzuki ve John Cage, Fotoğraf, 1955.	109
Resim 44: James Brooks, İsimsiz, 98 cm x 139 cm, T.Ü.Y.B. 1952.	110
Resim 45: Franz Klein, İsimsiz, 182 x 182, T.Ü.Y.B. 1960	111
Resim 46: R.Motherwell, Samuray Serisi, 223 x 109, T.Ü.Y.B. 1963.	113
Resim 47: William de Konning, Aşk ile , 25 cm x 28 cm, Litografi, 1971.	113
Resim 48: Morita Shiryu, İsimsiz, 78 x 51, Kağıt üzerine metalik boya 1969.	114
Resim 49: Yuichi Inoue, Kasırga, 203cmx 121 cm, K.Ü.M, 1963.	115
Resim 50: Bokubi Sanat Dergisi Kapak Resmi (Franz Kline çalışması) 1951.	116
Resim 51: Moma Çağdaş Japon Hat Sanat Sergisi, Fotoğraf, New York, 1954.....	117

Resim 52: G. Mathieu, canlı performans, Fotoğraf, Tokyo, 1956.	118
Resim 53: Henri Micaux, İsimsiz, 42 x 60, K.Ü.M, 1959.....	119
Resim 54: Wols, İsimsiz, 80 cm x 80 cm, T.Ü.Y.B. 1947.	120
Resim 55: Jean Degottex, İsimsiz, 72,5 x 52, 5 Litografi, 1960.	121
Resim 56: Gerard Scheneider, İsimsiz, 98 x 30 T.Ü.Y.B. 1965	122
Resim 57: George Mathieu, Kompozisyon, 50 cm x 65 cm T.Ü.A.B. 1959.....	123
Resim 58: Pierre Soluages, İsimsiz, 65 cm x 50 cm, T.Ü.K.T. 1974.....	124
Resim 59: Andre Marfaing, İsimsiz, 162 cm x 114 cm, T.Ü.Y.B. 1962.....	125
Resim 60: Zao Wou-Ki, İsimsiz, 73 cm x 92 cm, T.Ü.Y.B. 1958.	125
Resim 61: Julius Bissier, İsimsiz, 34 cm x 21 cm, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1966.	126
Resim 62: Fritz Winter, İsimsiz, 50 cm x 65 cm, Serigrafi, 1950.....	127
Resim 63: Theodor Werner, Kompozisyon, 35 cm x 25 cm, K.Ü.M.1955.....	127
Resim 64: Emil Schumacher, İsimsiz, 50 cm x 65 cm, K.Ü.M, 1979.	128
Resim 65: Ming Dönemine Ait Çin Yazı Örneği, M.S. 8. Yüzyıl.	130
Resim 66: Weng Xizhi, El Yazma Eser, 24.5 x 69.9 cm, K.Ü.M. M.S.361	131
Resim 67: Hakuin Ekaku, İsimsiz, 50 cm x 110 cm, K.Ü.M. 1920.	132
Resim 68: Hakahara Montembo, Kaligrafi Yazı, 4 cm x 148 cm, K.Ü.M. 1923.....	133
Resim 69: Hidai Nankoku, İsimsiz, 25 cm x 65 cm, K.Ü.M.1965.....	134
Resim 70: Hidai Nankoku, Kaligrafi çalışması, Fotoğraf, Tokyo, 1955.....	134
Resim 71: H. Ekaku, İki Körün Köprüde Karşılaşması, 28 x 83, K.Ü.M. 1760.	136
Resim 72: Fugai Ekun, Japon Yazısı, 45 cm x 80 cm, K.Ü.M. 1655.	139
Resim 73: Saburo Hasegawa, Soyut Kaligrafi, 16 cm x 34 cm, K.Ü.M. 1952.	140
Resim 74: Hakuin Ekaku, Mu, 40 cm x 62 cm, K.Ü.M. 1760.	141
Resim 75: Yamada Mumon, Mu, 66 cm x 134 cm, K.Ü.M. 1980.	142
Resim 76: Paul Kline “İsimsiz” 36,8 cm x 40 cm, K.Ü.M. 1953	160
Resim 77: Pierre Soulages, İsimsiz, 220 cm x 366 cm T.Ü.A.B. 1968.....	161

Resim 78: Mark Tobey, “Yaklaşan Beyaz” T.Ü.Y.B. 1972	162
Resim 79: Mark Rothko, İsimsiz, 110 cm x 180 cm, T.Ü.Y.B. 1958.	164
Resim 80: Yin Yang sembolü	165
Resim 81: N. Nantenbo, Zen Çemberi (Enso), 20 cm x 12 cm, K.Ü.M. 1922.....	169
Resim 82: Julius Bissier, İsimsiz, 28 cm x 46 cm, K.Ü.M. 1956.....	170
Resim 83: Adolph Gottlieb, İsimsiz, 90 cm X 110 cm, T.Ü.A.B. 1957.....	171
Resim 84: Jean Degottex, Çember, 80 cm x 120 cm, K.Ü.M. 1958.	172
Resim 85: Sengai Gabon, Zen Symbol, 28 cm x 48 cm, K.Ü.M. 1815	177
Resim 86: Jakson Pollock, Jakson, Mavi Ritim, 280 cm x 900 cm, T.Ü.K.T. 1952....	179
Resim 87: Halil Sepetci, Antik Yazıt, 25 cm x 35 cm, T.Ü.K.T. 2014.....	184
Resim 88: Halil Sepetci, Yazıt, 70 cm x 150 cm, T.Ü.K.T. 2014.	185
Resim 89: Halil Sepetci, Yazıt, 90 cm x 110 cm, T.Ü.K.T. 2014.....	186
Resim 90: Halil Sepetci, Yazıt, 60 cm x 180 cm, T.Ü.K.T. 2014.....	187
Resim 91: Halil Sepetci, Yazıt, 60 cm x 180 cm, T.Ü.K.T. 2014.....	188
Resim 92: Halil Sepetci, Yazıt, 90 cm x 90 cm, T.Ü.K.T. 2014.	189

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Yüksek Lisans Tez Özeti

Tezin Başlığı: Soyut Dışavurumcu Sanatta Ruhsal Arayışlar ve Uzak Doğu Öğretilerinin Etkisi

Tezin Yazarı: Halil SEPETCİ

Danışman: Prof. Füsün ÇAĞLAYAN

Kabul Tarihi: 29/05/2019

Sayfa Sayısı: x(ön kısım) + 198(tez)

Ana Sanat Dalı: Resim

1940 sonrası Amerika ve Avrupa’da ortaya çıkan soyut dışavurumcu sanat anlayışı kısa bir süre içinde modern Batı sanatında güçlü bir etki yaratır. Günümüze kadar devam eden ve tüm dünyaya yayılan bu sanatsal etkinin en önemli özelliği, soyut dışavurumcu sanat anlayışının sahip olduğu ruhsal içeriklerdir. Soyut dışavurumcu sanatçılar salt, renk, leke, çizgi, yüzey, boşluk gibi biçim değerlerine indirdikleri sanat anlayışlarına, içgüdüsel eylemlerini, anlık duygu birimlerini, dinamik fırça vuruşlarını, rastlantı ve doğaçlamaları da katarak yeni bir ifade dilini ortaya koyarlar. Soyut dışavurumcu sanatla birlikte yapıtın inşası sanatçının resim yapma eylemine dönüşür. Böylece yapıt sanatçının bir deneyim meselesi haline gelir. Soyut dışavurumcu yapıtta açığa çıkan soyut ifade biçimi, sanatçının derin düşünme sonucu içgüdüsel etkinliğe dönüşen eylemlerinin en dolaysız aktarımını yansıtır. Soyut dışavurumcu sanatçı için sezgilere dayalı iç gözlem önemlidir. Dolayısıyla soyut dışavurumcu sanatın odak noktasında sanatçının kendi varoluşu ve benlik gerçekliği bulunur.

20. yüzyılın ilk yarısı Batı dünyasında yaşanan trajik olaylar ve sosyolojik olumsuzluklara karşı “Benlik” gerçekliğinin yeniden inşası ve içsel dünyanın keşfi soyut sanatçıların gündemindedir. Dönemin şartları bağlamında sanatçılar arasında huzursuzluk yaratan karamsar duygular ön plandadır ve manevi dünyaya ilişkin ruhsal bir arayış söz konusudur. Soyut dışavurumcu sanatçıların Sigmund Freud ve Gustave Jung’un Psikanaliz çalışmalarını takip etmesi, Batı sanatının ruhsal (psikolojik) bir çözümleme aşamasına geçtiğini göstermiştir. Gustave Jung’u izleyen sanatçılar, bilincin mitler ve primitif sanatlarla olan ilişkisinden çıkış yaparak yapıtlarında ruhsal ifadenin saf (arı) deneyimlerini yakalamaya çalışırlar. Bu aşamada saf duygu deneyimlerine odaklanan sanatçılar için Zen Budizmi ve sanat anlayışı alternatif bir düşünme biçimi sunar. 1950’den sonra Soyut dışavurumcu sanatçılar ve Japon sanatçılar arasında yakın ilişkiler kurulur. Batı sanatında Uzak Doğu kültürüne yönelik ilgi hızla artar. Zen öğretilerinin ve kaligrafi sanatının etkileri Soyut dışavurumcu yapıtlarda açıkça hissedilmeye başlanır.

Anahtar Kelimeler: Soyut dışavurumcu ifade, Benlik, Varoluş, İçgüdü, Zen Budizmi,

Sakarya University
Institute of Social Sciences Summary of Mater Project

Title Of The Thesis: Spiritual Pursuits in Abstract Expressionistic Art and the Effect of Far East Zen Buddhist Doctrine

Author Of The Thesis: Halil SEPETCİ **Süpervisör:** Prof. Füsün ÇAĞLAYAN

Date : 29/05/2019

Nu. Of pages: x (pre text) + 198(disertation)

Department: Fine Art Painting

The concept of abstract expressionism emerged in America and Europe after 1940 creates a strong influence on modern Western art in a short period of time. The most important feature of this artistic effect, which continues until today and spreads all over the world, is the spiritual content of abstract expressive art. Abstract expressive artists reveal a new language of expression by adding to their artistic understanding, instinctive actions, instantaneous units of emotion, dynamic brush strokes, coincidences and improvisation to their form values such as salt, color, stain, line, surface, void. The construction of the work together with abstract expressionist art becomes the artist's act of painting. Thus, the artwork becomes a matter of experience of the artist. The abstract form of expression revealed in the abstract expressionist work reflects the most direct transfer of the artist's actions that are transformed into instinctive activity as a result of deep thinking. For the abstract expressionist artist, intuition based internal observation is important. Therefore, at the focal point of abstract expressionism art, the artist has his own existence and reality of selfness.

The reconstruction of the reality of “selfness” against the tragic events in the Western world and sociological negativities and the discovery of the inner world are on the agenda of abstract artists, in the first half of the 20. Century. In the context of the conditions of the period, pessimistic feelings that create unrest among artists are at the forefront and there is a spiritual quest for the spiritual world. Following the psychoanalytic work of Sigmund Freud and Gustave Jung of abstract expressionist artists has shown that Western art is in a spiritual (psychoanalytic) process of analysis. Following Gustave Jung, artists quit their relationship with the myths of consciousness and primitive Arts and try to capture the pure experiences of spiritual expression in their works. Zen Buddhism and understanding of art offer an alternative way of thinking for artists who focus on pure emotion experiences at this stage. After 1950, close relations were established between abstract expressionist artists and Japanese artists. In Western art, interest in Far Eastern culture increases rapidly. The effects of Zen teachings and calligraphy art are clearly felt in abstract expressionist works.

Key Words: Absract Ekspression Art, Selfness, Existence, İnstinct, Zen Buddhism

GİRİŞ

20. Yüzyılın ilk yarısı modern Batı sanatında ortaya çıkan soyut sanat, taklide dayalı görünen doğa gerçekliğini nesnel dışı bir ifadeye taşıyarak, biçimde yeni bir üslup anlayışını ortaya koymuştur. Batı sanatında aşama aşama gerçekleşen biçimde soyutlama süreci natüralist anlayışta köklü bir değişimi ve kopuşu beraberinde getirmiştir. Sanat ve felsefede meydana gelen bu kopuş, Romantizm akımının önemle üzerinde durduğu bireyselci tavrın iç dünya gerçekliğini açığa çıkartan anlayış biçimiyle bir başlangıç sağlar. Bu açıdan 20. Yüzyılda sanatta ve felsefede soyutlama eğiliminin doğuşu Romantizme çok şey borçludur. Sezgisel bakış açısı, varoluş gerçekliğine kişisel eleştiri, ontolojiye bilimsellikten farklı olarak duygusal yaklaşımlar, insan doğasının iç gerçekliğine dönüşünü sağlayan içgüdüsellik, melankoli, düşler ve duyumsamaya yönelik psişik tutumlar Romantizmle şekillenir. Diğer taraftan sosyal yaşamı baskı altında alan otoriteye karşı direniş ve geçmiş geleneklerin reddi, özgürlüğün savunulması, hak, emek ve hürriyet için mücadele Romantik dönem içinde ortaya çıkan tartışılan ve eleştirilen konulardır. Halk hareketleri ve bağımsızlığa vurgu yapan siyasi görüşler ve sonrasında 1789 Fransız ihtilaliyle başlayan monarşik yönetimlerin yıkılış dönemleri Romantik akımın bir yansımasıdır. Romantizmle birlikte, birey, öznellik, akıl dışılık, düş gücü, kişisellik ön plana alınmıştır. Aşk, ölüm, korku, trajedi, tabiat sevgisi Romantik akımın belli başlı konularıdır. 18. Yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın ilk yarısı etkinlik gösteren Romantizm, 20. Yüzyıl çağdaş sanat dünyasının uzantıları olan ampirizm, idealizm, fenomenoloji, nihilizm ve varoluşçuluk gibi modernizmin temel yapı taşlarını var eden bir düşünce akımıdır. Bu açıdan bakıldığında soyut sanatın başlıca terimi olan “ruhsallık” kavramının modern düşüncede kökenleri Romantizm akımında filizlenir.

Sanatta “soyut” kavramların kapsadığı değerlerin yansıtılma biçimleri, nesnel olan normlarının ötesinde, nesnel olmayan yeni bir biçimin yapılanmasını sağlamıştır. 20. yüzyılın başında modern resim sanatında görülen biçimde sadeleştirme ve saflaştırma hareketleri, öncelikle nesnenin ve doğanın kökenlerine dair yapılan bir analizden ve bakış açısına getirilmek istenilen kişisel duygu yoğunluklarından doğmuştur. Dolayısıyla, sanatta soyutlama eğilimi iki temel yöntemle ilerlediği görülür. Cezanne ile başlayan ve geometrik bir düzenlemeye giden soyutlama anlayışı diğer taraftan Van

Gogh, Gauguin ve Seruat ile temellenen dışavurumcu ifade anlayışının yarattığı soyutlama hareketi.

1906 yılında Cezanne’ın doğayı koni, silindir ve küplerden oluşan geometrik formlarla yapılandırma girişimini sanatta soyutlamaya giden yolun kapılarını açmıştır. Cezanne’ı takip eden Pablo Picasso ve George Braque doğayı geometrik formlarla görme anlayışını bir adım öteye ilerleterek nesneyi farklı açılardan eş zamanlı olarak gören Kübizm akımını ortaya çıkarmıştır. Kübizmle birlikte doğanın, nesnenin ve figürün analitik ve sentetik yönden çözümlenmesi resimdeki kompozisyon düzenlemelerini soyutlama aşamasına getiren en büyük adımdır. Böylece, Kübizm, soyut sanatın çıkışını sağlayacak anlayış biçiminin temellerini atmıştır.

Soyutlama, bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlemdir. Soyutlama, bilgi edinme süresinin en son aşamasını gerçekleştirir ve soyut kavramlar elde etmek için yapılır. Bu açıdan soyutlama, gerçekte ayrılmayan, düşüncede ayırmaktır. Soyut kavramlar elde edilmeden hiçbir olaya ve olayın özünün ve gerçeğinin bilgisine varılamaz. Her türlü fikir hayatının temeli olan kavramlar veya soyut ve genel fikirler, soyutlama yoluyla meydana getirilir. Bu bakımdan soyutlama, bilme süresinde gerekli olan bir yöntemdir. Stephane Lupasco soyut sanatın bilgi edinme yönünden yarattığı etki hakkında şöyle der: “20.yüzyılda soyut ya da non igüratif diye adlandırılan plastik sanatların belirişini insanlık tarihinin en şaşırtıcı aynı zamanda en önemli olaylarından biri diye tanımlamak sanırım işi abartmak gibi olmaz. Bu beliriş aynı yüzyılda fizikte kuantum fenomenlerinin, değişkenlik ve belirsizlik (indeterminasyon) ilişkilerinin ortaya çıkmasıyla ve bazı mikrobiyoloji gelişmeleriyle karşılaştırılabilir” (Ragon, 2009:21).

Soyut sanat, salt renk, çizgi, kütle, ton değerlerine indirdiği biçim kompozisyonlarıyla resim anlayışını nesnel ve figüratif gerçeklikten ayırma işlemi çağın bilimsel gelişmelerine de paralellik gösterir. Bilimsel açıdan varlığın yani kozmosun temel ilkelerini makro ve mikro düzeyde tanımlama işlemine benzer yöntemler soyut sanat anlayışında da vardır. Sanatçı sezgisel olarak ulaşmaya çalıştığı kozmosa yani varlık gerçeğine bilim teknik olanaklar dahilinde gitmeye çalışır. Bu açıdan soyut sanat, bir düş ürünü olabileceği gibi aynı zamanda doğadaki bir nesnenin genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla formların temel biçim köklerini bulan bir yönteminde adıdır. Soyut sanat

kare, daire ve üçgen gibi geometrik formlarla anlatıma giren ideal bir biçim algısını yansıtırken diğer taraftan renk lekeleri ve çizginin dinamik, hızlı ve hareketli devinimlerini yakalamaya çalışan bir ifade biçimini ortaya koyar.

Wilhelm Worringer'ın 1910 yılında yazdığı “Soyutlama ve Özdeşleşim” adlı akademik tezi, sanatta soyut ve soyutlama eğilimlerine bilimsel bir yaklaşım getirir. Worringer, tez araştırmasının çıkış noktası şudur: sanat eserinin özerk bir organizma olarak doğa ile yan yana durduğu ve (doğa deyince şeylerin görünür yüzeyi anlaşılıyorsa) en içteki özünde doğa ile hiçbir bağlantısı olmadığı varsayımından yola çıkmaktadır. Bu varsayım, sanata özgü yasaların doğal güzelliğin estetiğiyle ilke olarak hiçbir ilgisinin olmadığını çıkarımını içinde barındırır. Dolayısıyla bu sorun bir örnekle açıklandığında; doğadaki görünen manzaranın estetik açıdan manzarayı “güzel” yapan koşulların çözümlenmesi değil, manzaranın betimlenmesini sanat eseri yapan koşulları çözümlenmesidir. Böylece estetik, nesnellikten öznelliğe geçişi sağlamış olur. Artık araştırmaların başlangıç noktası olarak estetik olan nesnenin incelenmesinin yerine bu estetik nesneye bakan öznenin incelenmesi gerekliliği vardır. Estetik nesneye bakan öznenin davranışlarından yola çıkan modern estetik, genel ve kapsamlı bir isimle “empati teorisi” diye karakterize edilecek bir öğretide doruk noktasına ulaşır. Worringer, “Empati” (özdeşlik, duygusal iletişim) kavramını estetik yaşantının bir ön koşulu olarak görür ve sanatçının soyutlama dürtüsü de aradığı güzelliği ve hayatı dışlayan organik nesnelerde, kristal olanda ya da genel olarak söylendiğinde bütün soyut yasa ve zorunluluklarda bulunur.

Modern sanatta soyutlamayla gelen devrim idealist ve bireysel bir bakış açısının sonucudur. 1910 yılında mutlak soyut sanat disiplinlerinin ortaya çıkmasına öncülük eden Piet Mondrain, Vasily Kandinsky, Theo Van Doesburg ve Kasimir Maleviç geliştirdikleri sanat kuramlarıyla gerçeklik algısına evrensel bir yaklaşım getirmeye çalışmışlardır. Sanatta nesneden ve figürden bağımsız gelişen bu yaratıcı süreç, insanın zihinsel ve sezgisel yetilerine odaklanarak biçimde evrensel bir anlatım dilini yakalama gayretiyle soyut biçimi açığa çıkarmıştır. Soyut sanatla birlikte insan doğa ilişkisinin yerini zaman, mekan, uzam, sonsuzluk ve uzay boşluğu gibi daha kozmolojik konular almıştır. Yaratılışın evrensel yasaları ve kozmosa karşı insanın konumu soyut sanatın üzerinde durduğu kavramlar haline gelmiştir.

Piet Mondrain De Stij (Yeni Plastik) tarzıyla yatay ve dikey çizgiler arasında bir denge yapılanmasına giderken Maleviç salt kare formunu boşluk fenomeniyle birleştirerek içe dönük bir algıya yönelmiştir. Kandinsky ise zihnin ses, renk, hareket gibi duyumlarla algıladığı olayların iletişim biçimlerinin içsel bir bakış açısına odaklanarak “soyut dışavurumcu ifade”nin yollarını açmıştır. Mondrain ve Maleviç geometrik bir soyut biçime yönelirken Kandinsky, soyut dışavurumcu bir anlayışta ilerlemiştir. Metafiziksel yaklaşımlarla yakın ilişkiler kuran soyut sanatçılar, birbirinden farklı üslup biçimleri geliştirselerde birleştikleri ortak nokta insan bilinç dünyasının içeriğidir.

Sanatta “soyut dışavurumcu biçim” terimi ilk kez Kandinsky’nin renk ve leke ilişkilerini ifade eden çalışmaları için kullanılmıştır. 1911’in son dönemlerinde Vasily Kandinsky “Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı eserini yayınlar. Bu eser, sanatın nesnel dünyadan ayrılışı ve yalnızca sanatçının “içsel ihtiyacına” dayanan yeni bir kavramın keşfedilmesiyle ilgilidir. Kandinsky’e göre “Sanattaki ilişkiler, dışsal forma dayalı değildir; içsel anlamın kavranışına dayanırlar.” Kandinsky özellikle renklerin varolduğunu düşündüğü anlamları üzerinde durmuş ve örneğin sarıyı bir trompetin saldırgan dünyevi sesine, maviyi ise bir orgun ilahi sesine benzetmiştir. Kandinsky’nin temel görüşü olan insanın yeni tinsel bilinci ve yeni çağ anlayışı Rudolf Steiner ve yeni kurulmuş olan Teosofi derneği ile bağlantı kurmasına neden oldu. Din ve okültizm Kandinsky için yüzeysel bir ilgi alanı değildi. Kandinsky’ye bu konular araştırma ve sorgulama döneminde güçlü bir taban oluşturdu ve sanat teorilerinde yerlerini buldular. Savaş öncesinde Kandinsky resimlerinde mistik konseptlerin belirli ifade ediliş şekilleri vardır. Rengin uyarıcı etkisi ve psikolojik-ruhsal etkisi arasındaki gizli içsel ilişkiyi spekülasyonlar yaparak izleyiciye kanıtlamak ister. Kandinsky’nin bu girişimi formun ve rengin anlamsız tariflerinin ne gibi tehlikeler içerdiğine dair getirdiği yorum biçimi ve ifadeyi farklı bir boyuta taşımıştır. Kandinsky “Bizi doğaya bağlayan ipleri bir kez kopardığımızda kendimizi saf boya ve soyut form içinde kaybederiz” der. Kandinsky, erken dönem soyut resimlerinde bu riskten uzak durmak için formu izleyiciye çağrışımlar yaptıracak şekillerde kullanır. Saf renk ve form anlatımlarıyla birbirine uyumlu referansları yavaş yavaş reddediş en güzel izlenimci sanatın lekesele çalışmalarıyla anlatılmıştır. İzlenim (empression) resim sanatında izlenim kişinin dış dünyadan aldığı tesirlerle oluşan anlık izlenimler diye tarif edilir. Kandinsky’nin özel olarak adlandırdığı serisi Improvisation’ın tarifini kişinin anlık içsel izlenimleri (dış

dünya yerine iç dünyadan gelen tesirler) olarak yapar. Buna spontan duygusal dışavurum da denilebilir.

Modern sanatın biçimde soyutlamaya yönelik oluşumların alt yapısında temellendirdiği herhangi bir düşüncenin ve inancın sistemli olarak kurgusu bulunmadığından sanatta soyutlamaya yönelik anlatım, birbirinden farklılıklar gösteren biçim ve anlayışlarda, bireysel düzeyde oluşmuştur. Her sanatçı düşünce ve inanç olarak kendi ruhsal dünyasında sahip olduğu edinimlere ve algılara güvenmesi veya kendi arayışı içinde bulunması soyut sanatı bireysel çalışmaların gelişiminde bırakmıştır. Bu nedenle, 20.yüzyılda bireyselleşen ve özgürleşen sanatçının bağımsız olarak kendi çalışma alanları içinde iç dünyalarına özgün eserler var etmeleri, soyut sanatçıları, birbirinden farklı anlatım biçimleri içinde izleyici ile buluşturmuştur.

18.yüzyıl Aydınlanma dönemiyle başlayan modern düşüncenin 20. yüzyıl sanat alanında ulaştığı “soyut ifade biçimi” anlam ve içerik açısından “ne ifade ettiği ?” ve “hangi değerleri taşıdığı? gibi benzeri sorulara açıklama getirmekte oluşan sorunlar ve algılamada yaşadığı zorluklar günümüzde de geçerliğini korumaktadır. Nesnel olarak belirli bir görüntüye sahip natüralist sanat formlarının sağladığı ifade ve anlatım düzeyi, soyut biçim algısına dönüştüğünde, yapıt ve izleyici arasındaki iletişim estetik açıdan anlam ve içerik sorunuyla karşı karşıya gelmektedir. Yapıt ve izleyici arasındaki bu estetik sorun, soyut biçimin çıkış noktasından sanatçının ruhsal eğilimlerine kadar psikik tavrın tam olarak belirlenemeyen değerlerinde kendi göstermektedir. Dolayısıyla soyut dışavurumcu yapıtta ifade edilen biçimin anlam ve içerik konusunda yaşadığı belirsizlik estetik açıdan her zaman bir yanıt beklemektedir. 1940 sonrası Amerika ve Avrupa’da hızlı bir oluşum sağlayan soyut dışavurumcu anlayış, soyutlama aşamasında yaşanan estetik sorunu bireysel olarak yarattığı psikik yönelimlerle daha da derine taşımıştır.

Amerika ve Avrupa’da birbirinden farklı biçimlerde eserler veren soyut dışavurumcu sanatçıların en önemli ortak özelliği iç dünyaya ait bireysel duygu deneyimlerini ve özgür iradeye yönelik tutumlarını ön plana çıkarmalarıdır. Yapıtların sahip olduğu soyut etkinin kaynağı, içsel dünyanın ve ruhsal deneyimlerin özgür ve dolaysız aktarımından gelmektedir. Soyut dışavurumcu anlayış çerçevesinde Batı sanatının merkezinde sanatçının bizzat kendisi bulunur. Sanatsal açılımda, sanatçının iç

dünyasından gelen saf (arı) duygu deneyimlerinin açığa çıkardığı soyut ifade biçimleri vardı.

Soyut dışavurumcu sanat her şeyden önce sanatçının iç dünyasında yaşadığı çatışma, çelişki, karamsarlık ve huzursuzluk gibi psişik bir sorun içerisinde ifade bulmaktadır. Bu psişik sorunların ana nedenlerine baktığımızda, ilk bakışta, 20.yüzyıl başında Avrupa ve Amerika’da endüstri toplum yapısının kapitalist politikalarla ve maddeci bir tutumla yapılandığı sosyal yaşam biçiminin birey üzerinde yarattığı “yabancılaşma” sorunu ve 1939-1945 yılları arası meydana gelen İkinci Dünya savaşının yıkıcı etkisi göze çarpmaktadır. 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başını kapsayan dönemde sosyal yaşantıda oluşan buhranlar ve iç çatışmaların yarattığı psişik çöküş, geleceğe karşı karamsar bakış ve devamlı bir iç huzursuzluk duygusu yaşayan sanatçıların kendi varoluş değerlerine yönelmesi, estetik ifade sorununu daha da içinden çıkılmaz bir duruma sokmuştur. Bu dönem içinde sanatçı görünen dünyanın taklide dayalı üretimini değil, kendi iç gerçekliğini ifade etmeye çalışan bir düşünce ve arayışına girdiği görülmektedir.

Soyut dışavurumcu sanat anlayışı, ruhsal değerlerin içeriğinde canlı duran en derin duygu deneyimlerini yansıtmaya çalışır. Dolayısıyla 20.yüzyılda yaşanan sosyal krizlerin sanata yansıma biçimleri, estetik kabul edilen değerler ile çöken etik değerler arasındaki çatışmada kendini gösterir. Toplumu ve insanı yok eden her türlü sisteme karşı muhalif bir tutum sergileyen soyut dışavurumcu sanatçı, Newman’ın deyişiyle; “kendini tekrar sıfırdan var etme” çabasıdadır. Artık sanatçı, ruhsal değerlerin saklı olduğu “benlik” içinde kendini varoluş gerçekliğini arar. Bu açıdan ruhsal ifade biçimiyle yapıtını oluşturan soyut dışavurumcu sanatın kökenlerine iki önemli kavram yerleşir: “Benlik gerçekliği” ve “varoluş.”

Varoluşçu düşüncenin içeriğinde kendini bulmak isteyen sanatçıların yaşam öykülerinde yaşadıkları olayların trajik etkisi çalışmalarına yansımıştır. İç dünya meydana gelen gerilim ve kaçınılmaz ölüm korkusunun dekadans sonuçlarına karşı sanatçılar devamlı varoluş sorunuyla yüzleşmektedir. Soyut dışavurumcu sanatın ilk adımı sanatçının kendi benlik gerçekliğini bulmaya yönelik içsel bir keşfe yönelmesiyle başlar. Bu yönelimin temel nedeni, felsefe, sanat ve bilim dünyasının insan bilincinin bilinmeyen yönlerini fark etmesiyle karşılaştığı problemdir. Nietzsche, Kafka, Sartre

gibi varoluşçu filozofların görüşleri ve Freud'un yaptığı bilimsel araştırmalara göre insan varlığı bilinenden çok daha farklı bir yaratılış özelliğine sahiptir. Bilinmeyen bir özne olarak "insan bilinci" soyut dışavurumcu sanatın üzerinde temellendiği ana konudur.

Modern dönem, ontolojik gerçekliğe anlam vermenin güçleştiği bir zamanı temsil etmeye başlamasıyla sanatçı, görünen gerçekliğin ötesinde öznenin ve varoluşun görünmeyen gerçeklerini gün yüzüne çıkarma eğilimdedir. Soyut dışavurumcu sanatçıların, Freud'un ve Jung'un psikanaliz çalışmalarını takip ederek, ruhun bilinmeyen dünyasını ve zihnin işlevlerini öğrenmeleri sanatlarındaki gelişim düzeylerinin hızla artmasını sağlamıştır. İnsan bilinç ve benlik gerçekliğinin bilinmeyen, karanlık ve kör alanına doğru sanatçılar tarafından yapılan keşif, dış dünyadan bağımsız ruhsal bir ifade biçimini ortaya çıkarmaya çalışan bir yol izler. Artık sanatçının gündem konusu kendi öznesidir.

Bir deneyim olarak sanatçının yaşadığı ruhsal gerçeklik, soyut dışavurumcu sanatla birlikte eyleme geçen duyguların bir aktarım biçimine dönüşür. Yapıt bir "eylem alanı" ya da sanatçının kendini deneyimlediği bir merkez konumundadır. Sanatçı gözünü, bilinç, zihin, psikoloji, benlik, algı, içgüdü, bellek gibi kendini tanımlayacak psişik alanlara çevirmiştir.

Varoluşçu düşüncenin yarattığı etkinin yanında Jung'un arkaik sanatlarla insan psikolojisinin kökenlere ilişkin bağlantıların araştırması soyut dışavurumcu sanatçıları ilkel sanatlarla ilişkili bir üslup yaratma anlayışına götürür. Totemler, Amerikan yerli sanatı, mitolojik imgeler ve Uzak Doğu sanatı gibi modern yaşamın dışında varolan kültürler, mistik deneyimi yaşamak isteyen sanatçıların ilgi alanındadır. Doğaötesi arkaik imgeler üzerinden yaratıcı sürece giren soyut dışavurumcu sanatçılar, primitif sanatların ortaya koyduğu deneyimi ve ifade dilini kendilerine özgü bir anlatımla sanatlarına yeniden uyarladıkları görülmektedir.

Soyut dışavurumcu sanatçıların primitif ve arkaik sanatlarla olan ilişkisinde en önemli etkiyi Uzak Doğu sanatı yaratır. Soyut dışavurumcu sanatçıların 1930'lu yıllarda Mark Tobey ile başlayan Uzak Doğu sanatıyla ilişkileri 1950'li yıllarda giderek daha güçlü bir iletişime geçer. Uzak Doğu kaligrafisi sanatçıların mürekkeple kağıt üzerinde ortaya çıkardıkları soyut lekesele değerler, soyut dışavurumcu sanatçıları etkiler.

Özellikle Çin ve Japon kaligrafi sanatçılarının yazılardan oluşan soyut işaretler üzerinde lirik bir etki yaratarak fırçayı kullanım biçimleri daha önce Batı sanatında görülmemiş bir üslubu gözler önüne serer. Uzak Doğu sanatçılarının fırçayı kullanmada gösterdikleri ustalık, mürekep lekeleriyle ulaştıkları soyut biçim algısı, eylem resmi ve lekeci soyut sanat anlayışlarıyla benzer niteliklere sahiptir. Çin ve Japon kaligrafi sanatı, soyut dışavurumcu sanatçılar için üstün özelliklere sahip bir biçim dilidir. Adolph Gottlieb, Robert Rauschenberg, Franz Kline, George Mathieu, Mark Tobey gibi bir çok soyut dışavurumcu sanatçının uygulama alanında Uzak Doğu kaligrafisine özgü çalışma üslupları bulunmaktadır.

Bununla birlikte, Uzak Doğu sanatının alt yapısını oluşturan Zen felsefesi ve öğretileri saf duygu deneyimlerine odaklanan soyut dışavurumcu sanatçıları için alternatif bir düşünce üslubu oldu. Derin tefekkür, içedönük odaklanma, zihinsel ve ruhsal gelişim pratikleri, düşünmede denge ve uyum, benlik gerçekliğini bulma gibi bir çok bireysel psikik durumları karşılayan olaylar Zen felsefesinin içeriğinde mevcuttu. Zen Budizmi, bireysel varoluşu bulmaya yönelik daha iyimser bir yaklaşımla iç dünyayı ele alır. Zen Budizmi, İç dünyanın kötümserlikten arındırılmasına yardımcı olan anlayış biçimiyle soyut sanat için tam bir düşünce modeli olmuştur.

Soyut dışavurumcu sanat, Amerika’da “Eylem Resmi” (Action Painting), Renk Alanı (All Over) Avrupa’da ise Lekecilik (Taşizm), Lirik Soyutlama, Non-figüratif (Figüratif dışı) ve İnformal Sanat gibi çeşitli tanımlar çerçevesinde sanat eleştirmenleri ve sanat teorisyenleri tarafından ifade edilmektedir. Amerika’da New York Okulu, Fransa’da Yeni Paris Okulu, Almanya’da Zen Sanat grubu ve Kuzey Avrupa’da kurulan Kobra grubu etrafında toplanan sanatçıların kendilerine özgü çalışmaları, soyut dışavurumcu sanatın farklı üslup biçimlerini ortaya çıkarır. Tüm üslup biçimlerini kapsamı açısından “soyut dışavurumcu sanat” terimi konunun anlatımı için uygun görülmüştür. Bu bağlamda;

Çalışmanın Konusu

Araştırma konusunun başlığı: “Soyut Dışavurumcu Sanatta Ruhsal Arayışlar ve Uzak Doğu Öğretilerinin Etkileri” olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın Amacı

Soyut dışavurumcu sanat yapıtlarının anlam ve içeriğini belirleyen sosyolojik ve psikolojik nedenleri araştırmak ve sanatçıların benlik gerçekliğini bulmaya yönelik içine girdikleri psikolojik arayışta “ruhsal eğilimleri” incelemek tez konusunun hedefi içindedir. Bununla birlikte soyut dışavurum sanatın Uzak Doğu felsefe ve sanatlarıyla olan ilişkilerini tespit etmek ve toplanan veriler ışığında yorumlamak tez konusunun amaçları arasında bulunmaktadır.

Çalışma Konusunun Önemi

Eser, seyirci tarafından biçimi aracılığı ile algılanır. Bu durumda, sanatçıyla seyirci arasındaki titreşimin açıklanabilmesi, bir bakıma, algılanmakta olan konu ile ona katılan kültürel unsurların belirleyiciliği arasındaki salınımda ve ilişkide düğümlenmektedir. Hangi çağda olursa olsun, sanatçı da, seyirci de bir görme ve idrak etme eylemine girer. Bu bakımdan algı kavramı ve ona eklenen unsurlar, sanat psikolojisinin önemli sorunları arasındadır.

Tez konusunda ele alınan problem, soyut dışavurumcu yapıtlarda ortaya çıkan nesnel dışı ve figüratif öge içermeyen soyut biçim değerlerinin izleyici ve sanatçı arasında anlaşılması güç ve algılanması zayıf bir iletişim sorunu yaratması üzerine araştırılmıştır. Soyut dışavurumcu yapıt ve izleyici arasında yaşanan “iletişim sorunu” dikkate alınarak soyut dışavurumcu yapıtların çözümlenmesi için sanatçıların duygu ve düşünce dünyasının incelenmesi gerekmektedir. Soyut dışavurumcu sanatçıların yaşam deneyimleri, ruhsal eğilimleri, duygu arayışları ve alternatif bir düşünce olarak gördükleri Uzak Doğu felsefesiyle kurdukları ilişki, yapıtların analiz ve yorumu açısından önemlidir.

Diğer taraftan, modern Batı sanatının geleneksel Doğu ve Uzak Asya sanatıyla kurduğu ilişkinin ortaya çıkardığı evrensel anlatım biçimleri insanlığın ortak değerlerinin belirlenmesi açısından dikkat edilmesi gereken bir konudur.

Uygulama ve Araştırma Yöntemi

Tez konusuna yönelik araştırma yönteminde bilimsel kaynakların oluşması için literatür tarama, arşiv inceleme ve bilimsel veri toplama yöntemi kullanılmıştır. Kitap, ansiklopedi, makale, süreli yayınlar, gazete, dergi, yayınlanmış tez, katalog ve internet gibi kaynaklardan elde edilen bilgilerin bilimsel güvenilirliği açısından bu yöntem uygun

görülmüştür. Literatür tarama ve inceleme sonucu elde edilen veriler, tez araştırma konusunun kapsamında birleştirilmiş ve tezin kaynakça bölümünde belirtilmiştir. Tez konusunun anlatımında bilimsel uygulama olarak “analiz ve yorumlama” yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda, tez araştırma konusu dört (5) bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölümde, soyut dışavurumcu sanatın ortaya çıktığı dönemin sosyolojik ve toplumsal boyutu içinde değerlendirilen sanatçının “değişen kimliği”ne vurgu yapılmıştır. Modernizmle değişen toplumsal sürecin sanatçı iç dünyasında yarattığı psikik etkiler bu bölümde yorumlanmıştır. Kendi iç dünyasına yönelen sanatçının Psikanaliz yöntemler ve çağdaş felsefe ışığında “benlik gerçekliği” konusu alt başlık altında incelenmiştir. Varoluşçu düşüncenin soyut dışavurumcu sanatçılar üzerinde yarattığı etki açıklanmıştır. Diğer taraftan varoluşçu düşüncenin soyut dışavurumcu yapıtlarla olan bağlantısı hakkında bilgiler verilmiştir.

İkinci bölümde, soyut dışavurumcu yapıtların oluşumunda sanatçının yaşadığı estetik deneyim konusu ve uyguladıkları yöntemler örnekler verilerek incelenmiştir. Bu bölümde, mitlerin ve ilkel sanatların soyut dışavurumcu sanatçılar üzerindeki etkisi analiz edilerek açıklanmıştır. Mitsel imgelerin bir metafor olarak kullanılma nedenleri örnekler verilerek yorumlanmıştır. Ayrıca, 1950 yıllarını kapsayan dönem içinde gündeme gelen “Sanatta Yüce kavramı” konusu bölüm alt başlığı içinde yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde, soyut dışavurumcu sanat ve Zen kaligrafi sanatı arasındaki bağlantılar araştırılmıştır. Soyut dışavurumcu yapıtlarda görülen Zen kaligrafi sanatının etkisi, seçilen örnek resimlerle analiz edilmiştir. New York, Paris ve Almanya merkezli çalışan sanatçı yapıtları üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Ayrıca, Uzak Doğu kaligrafi sanatının teknik ve felsefe açısından biçimsel özellikleri hakkında bilgiler aktarılmıştır.

Dördüncü bölümde, Zen Budizm felsefesi, Taoculuk ve Zen öğretilerine yönelik genel açıklamalar üzerinden anlatım sağlanarak soyut dışavurumcu yapıtların Uzak Doğu düşüncesiyle incelenmesine yönelik ön bilgiler verildi. Bu bölümde, Uzak Doğu Zen felsefesinin düşünce biçimleri ışığında verilen örneklerle soyut dışavurumcu yapıtlar yorumlanmıştır. Soyut düşünme ve saf duygu deneyimlerine ulaştırmayı sağlayan Zen öğretileriyle yapıtların anlam ve içeriklerine göndermelerde bulunulmuştur. Uzak Doğu felsefesinin soyut düşünme ve zihinsel gelişim yöntemleri bağlamında Zen öğretilerinden seçilen “Boşluk, Yin Yan, Te, Yi Chi, Li, Wu Wei” kavramlar, soyut dışavurumcu yapıtların anlatımında kullanılmıştır.

Beşinci bölümde, konuyla ilişkili kişisel uygulama çalışmalarına yer verilmiştir. Uygulama çalışmalarının çıkış noktası Asya coğrafyasına ait Taş yazıtlarda kullanılan yazı işaret dillerinin içerdiği biçimsel formlardır. Soyut biçimin ilk örnekleri olarak görülen ve binlerce yıllık geçmişin izlerini taşıyan yazı imgelerinin soyut ifade tarzları uygulama çalışmalarında tekrar yorumlandı.



BÖLÜM 1: SOYUT DİŞAVURUMCU SANATTA RUHSAL AÇILIMLAR

1.1. 20. Yüzyıl Modern Batı Toplumunda Sanatçının Değişen Kimliği

Modern Batı sanatına damgasını vuran “soyut dışavurumcu” anlayış, her şeyden önce 20. yüzyılın ilk yarısı dünyada yaşanan küresel trajediye karşı birey olmanın değerini ve iç dünya gerçekliğinin önemini açığa çıkaran “ruhsal” bir ifade tarzını yansıtmaktadır. 1940 sonrası etkinleşen Soyut dışavurumcu sanatta sanatçının kendi iç dünyasında yaşadığı “aşkın duygular” üzerinden psikolojik ve sezgisel bir yaratım sürecine geçtiği görülmektedir. Soyut dışavurumcu yapıtta öne çıkan “aşkın” ifade tarzı, Hans Hofmann (1880-1966)’ın ifadesiyle: “Bir çalışmadaki ruhsal yansıma, yapıtın kalitesiyle eş anlamlıdır. Sanatta gerçek, asla ölmez, çünkü doğası baskın bir şekilde ruhsaldır” tanımına eşdeğer bir anlam içermektedir (Fineberg, 2014: 61).

Soyut dışavurumcu sanatta, biçimi belirleyen olay, ruhun en içten duygularla deneyimlenmesidir. Mark Rothko (1903-1970)’ya göre, soyut dışavurumcu biçimler: “kendi iradesine sahip, kendi kendini dayatabilen öğelerdir. İçsel bir özgürlükle hareket edebilen bu öğelerin tanıdık dünyadaki şeylere benzemek gibi bir kaygıları yoktur. Belirli bir görsel deneyimle ilişkili olmayan soyut biçimsel öğelerde yaşayan şeylerin tutkusu sezilir” (Antmen, 2010: 157). Soyut dışavurumcu sanatçı, yapıtını oluştururken kendisini yaşadığı duygu yoğunluklarının içine bırakır. Böylece, sanatçının kendi içsel dünyasına yönelen algı ve sezgileri benliğin sahip olduğu gerçeklere giden ruhsal bir yol bulur; sanatçının aradığı asıl gerçeklik, kendi kimliğine ilişkin sahip olduğu “benlik”tir.

“Benlik” gerçekliğine dair gelişen psişik bilinç dünyası 20. yüzyıla kadar sanatta karşılaşılan öykünmecî anlayışından bütünüyle farklı bireyin kendi varoluşuna dayalı bir düşünme biçimine dayanır. 20. yüzyılın başında sanatçı, kendi varoluş gerçekliğini ortaya koyarken fenomenötesi bir gerçeklik algısıyla karşı karşıya gelmiştir. Bu metafizik gerçeklik ise ancak, sanatçının iç dünyasında varolan duygu dinamiklerinin içeriğinde saklıdır. Böylece soyut dışavurumcu sanat, öykünmecî hiçbir estetik kurama bağlı kalmaksızın, bireysel olarak kendi gerçekliğini arayan sanatçının varoluşuyla ilişkilidir. Görünen gerçekliğe dair fenomenleri aşan tinsel bir gerçekliği açığa çıkarmıştır. Mark Rothko, soyut dışavurumcu yapıtları “gerçekçi” olarak

nitelendirirken ruhsal değerlerden oluşan biçim algısını “tinsel gerçeklik” olarak değerlendirmektedir. Adolp Gottlieb’in “*soyutlama zamanımızın gerçekliğidir*” sözleri, İkinci Dünya Savaşından sonra varlık gösteren sanatçıların ruhsal arayışlarına ilişkin önemli bir ipucu vermektedir (Antmen, 2010: 151). Soyut dışavurumcu sanatla birlikte, bastırılmış duygu gerçeklikleri, içe dönük olmaktan kurtulur ve öznenin ruhsal dünyasına ait olan gerçeklik, dolaysız bir aktarım biçimiyle içgüdüsel olarak açığa çıkartılır. Bu kendiliğinden açığa çıkma yani duyguların içgüdüsel dışavurum biçimi, bir deneyim olarak “gerçeklik” tir. Diğer bir deyişle, asıl “gerçek” fenomenler dünyası değil bu fenomenleri var eden ve yaşayan bireyin “duygu deneyimleri”dir. Sanatçının, kendi benliğini açığa çıkarma biçimi keşfedilmesi gereken asıl “gerçeklik” tir.

Soyut dışavurumcu sanatçıları motive eden şey daha çok iç gözleme dayalı bireysel duygu deneyimlerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla, yaşama özgü bir deneyim ve eylem olan resim, sanatçının yaşamından ve özgeçmişinden ayrı tutulmamalıdır (Rouschenberg, 1993: 164). Bu tür resimsel anlayışın sanatçının özgeçmişiyle birebir ilişkili olduğunu düşünen Rouschenberg için soyut dışavurumcu resim, sanatçı yaşamında “an”ı ifade eden bir “duygu eylemi”dir. Amerikalı sanatçı Robert Rouschenberg, soyut dışavurumcu yapıtın, tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia eder. Sanatçının modern yaşamın sorunlarına karşı sahip olduğu “ruhsal deneyimler” ve kendi iç dünyasına yönelik “benlik arayışı” soyut dışavurumcu yapıtı inşa eden en önemli konular arasındadır. Soyut dışavurumcu sanatın kökenlerine yerleşmiş olan “ruhsal ifade” biçimi, sanatçının içe bakışla edindiği duygu deneyimleri üzerinden hareket etmektedir. Bu içsel duygu deneyimlerinin içeriği aynı zamanda sanatçının ruhsal anlamda kendisini gerçekleştirdiği yerdir.

Soyut dışavurumcu sanat, sanatçının kendi iç dünya gerçekliğini keşfetmeye yönelik bir duygu arayışından çıkış yaparak oluşumunu sağlar. Jonathan Fineberg, “1940’tan Günümüze Sanat” adlı çalışmasında soyut dışavurumcu sanatçılar hakkında şunu yazar:

“Kırkların ortalarında, New York Okulu sanatçıları, Sürrealizm ötesinde daha çok elde var olan ve kişisel iç gözleme dayalı bir konu arayışını sürdürdü. New York Okulu’nun sanatçıları, insan ruhunun evrensel boyutlarına, kendini arayışın bir yan ürünü olarak ulaştı” (Fineberg, 2014: 35).

Soyut dışavurumcu yapıt, sanatçının kendi içsel deneyimiyle sahip olduğu karmaşık algı ve duygu kümesinin somutlaşmış bir göstergesidir. Rothko: “Bizler, karmaşık düşüncelerimizin yalın ifadesinin peşindeyiz” der (Antmen, 2010: 154). Sanatçılarda görülen algı ve duygu karışıklığının en önemli nedeni ise, endüstri toplumunun birey üzerinde yaratmış olduğu yeni “kimlik” ve “benlik” yapısıdır. Endüstrileşmenin toplum ve birey üzerine yansıttığı bu yeni “modern kimlik” ve “benlik” yaşadığı psikik sorunlarla giderek belirsizleşen ve değerlerini yitiren duygu karmaşıklığı yaşatmaktadır. 20. yüzyıl Batı sanatının odak noktasındaki temel sorun, bireyin değişen kimliğinde görülen bu duygu karışıklığı ve belirsizleşen iç dünya gerçekliğidir. Soyut dışavurumcu sanatçı Harold Rosenberg, 1947’de yazdığı bir makalede ise sanatçının görevini: “kişisel kimliğinin en derin konularına ve insanlık durumuna ilişkin geniş sorgulamalarla ilgili deneyiminin kahramanca bir kaşifi” olarak görmektedir (Fineberg, 2104)

Soyut dışavurumcu sanatla birlikte yapıtta açığa çıkan ruhsal ifade biçimleri, inanca ve kuşkuya, umuda ve umutsuzluğa, sevgiye ve huzursuzluğa, acıya ve coşkuya ilişkin çift yönlü gelişen bir benlik arayışından doğmaktadır. Bu açıdan, sanatçının bireysel duygu deneyimleriyle ifade ettiği soyut dışavurumcu biçim, bir taraftan gerilimli, kışkırtıcı, asi, isyankar ve saldırgan bir tavır ortaya koyarken diğer taraftan ruhun kosmozla bütünleşmesini öngören lirik bir söylemi yansıtmaktadır.

Karşıtlar üzerinden düşünebilme ve benliğin her iki yönünü görebilme, modernizmin sahip olduğu en önemli özelliktir. Theodor Adorno benzer bir görüşle, modern dünyanın içerdiği imkanların ikilem oluşturduğunu öne sürer. Adorno’ya göre, modernlik, otonom sanat ve diyalektik felsefe biçiminde özgürleştirici bir etki içerir. Özgün içerikleri ve uyumsuz biçimleriyle otonom sanat, aynı anda hem uzlaşmaya işaret eder hem de dünyanın bunu imkansız kıldığını belirtir. Adorno, sanatın eleştirel negatiflik ile ütopyacı beklenti arasındaki gerilimin oluşturduğu çelişkiler alanına yerleşmesini gerekli görür. Çünkü, sanat birey ile toplum arasındaki ilişkiye karşı uyanık olmalıdır. Sanat, insanın toplumdaki konumunu, yaşamsal gerekçelerini ve bunun neden olduğu ruhsal içeriklerin gerçek olgularını algılamada tek dayanak noktasıdır. Bu nedenle otonom sanat, insanlık fikrinden beslenir (Boucher, 2013: 92-115).

1.2. Savaş Yıllarının Soyut Dışavurumcu İfadeye Etkisi

Sanatın üstü kapalı biçimde altta yatan konusu, her zaman, toplum ve olayların dönüşümlü olarak acı verici ya da sevindirici keşişmesi ve karşılaşması olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısı (1900 ve 1945 yılları) tüm dünyayı sarsan yıkıcı savaş felaketlerinin, toplumsal çöküşlerin ve insanlığı dehşet içinde bırakan olayların yaşandığı trajik bir dönemi temsil etmesi, soyut dışavurumcu sanatçıları derinden etkiler. Birinci dünya savaşı ve kapitalist politikaların modernizmin çöküşünü hazırlamasının yanında İkinci Dünya Savaşı'nın genel bir sarsıntıya neden olması, elbette tüm 19. yüzyıl boyunca sezinlenebilen ve daha çok Endüstri devriminden kaynaklanan “ilerleme” düşüncesine yönelik bir gelişimin sonucuydu. 20. yüzyılın ilk yarısı, bu acı bilançoyla yüzleşen soyut dışavurumcu sanatçıların yapıtları aynı zamanda savaşın neden olduğu kültürel çöküşün karşında ne denli duyarlı olduklarını gösteren bir başkaldırıyı ve umudu açığa vurmuştur. Vassilly Kandinsky, 1911 yılında yazdığı “Sanatta Zihinsellik Üzerine” adlı çalışmasında, endüstrileşmenin yarattığı ruhsal kriz hakkında şunları yazar:

“Bizim, uzun maddeci dönemimizden sonra daha uyanışın başında olan ruhumuz inançsızlığın, amaçsız ve hedefsizliğin verdiği yılgınlığın tohumlarını gizliyor içinde. Evrenin hayatının kötü, hedefsiz bir oyuna dönüştüren maddeci görüşlerin yüklediği o büyük karabasan daha geçmedi. Uyanmakta olan ruh henüz bu karabasanın çok etkisi altındadır. Sadece zayıf bir ışık ağarmakta, akıl alamayacak kadar büyük bir siyahlık içinde tek bir noktacık halinde. Bu zayıf ışık bir sezinlemeden ibaret; ışığın kendini görmeye ruhun cesareti yetmiyor, ruh kuşkulu bu ışık rüya, siyahlık ise gerçek değil mi? Bu kuşkucu ve maddeci felsefenin verdiği, bizi hala inleyen sancılar ruhumuzu ilkellerinkinden büyük ölçüde ayırmakta” (Kandinsky, 2009:19).

Kandinsky (2009: 19) sanat teorisinin ana hatlarını çizdiği ruhsal deneyimlerin temelinde bilinci yeniden inşa etmeye muktedir yenilenmiş bir insanlık umudunu dile getirmektedir (Boucher, 2013:83). Kandinsky ile birlikte aynı yıllarda Dışavurumcu sanatçıların duygu ve düşüncelerini yazan Die Action adlı derginin yöneticisi Franz Pfemfert açıkça şunları belirtmiştir: “Ruhun varlığını yitirmesi, çağımızın yıkımını getiren bir imgedir. Birey olmak için bir ruh gereklidir. Yaşadığımız çağ bireyi tanımlamak istemiyor” (Richard, 1991:18). 1940 sonrası yaşanan savaş trajedisi ve endüstrileşmenin insan bilincinde yarattığı olumsuz psikik etkiler yeni farkına varılmaya başlanır. Bu toplumsal ve bireysel sarsıntı 1940 sonrası modern Batı sanatının ana gündem konusu haline gelir. Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçı Barnett Newman, 1967 yılında yaptığı bir konuşmada, konuyla ilişkili şu açıklamada bulunur:

“Yirmi yıl önce, korkunç bir Dünya Savaşı ile büyük bir ekonomik krizin yerle bir ettiği, katliamlara sahne olmuş bir dünyanın moral krizini hissettik; ve bu dönemde, Avrupa’nın yapmakta olduğu resim gibi bir resim türünü (çiçekler, uzanmış nüler ve çello çalan insanlar, Matisse, Cezanne ve Picasso gibi modern ressamların konuları), resmetmek olanaksızdı. Aynı zamanda, organize olmamış şekillerin ve biçimlerin ya da renk ilişkilerinin saf dünyanın içinde yani bir duyum dünyasında hareket edemiyorduk. Diyebilirim ki, kimilerimiz için, bu, neyin resmedileceğiyle ilgili yaşadığımız moral bozukluğuydu. Dolayısıyla, pentür yalnızca ölmemiş, bir de sanki hiç yaşamamış gibi sıfırdan başlamayı konuşur olmuştuk” (Fineberg, 2014: 101).

Fineberg (2014: 101)’in aktardığı bilgide, endüstri toplum yapısında yaşanan bunalım ve yıkımın sanatçıda yarattığı trajik etki, Barnett Newman’ın belirttiği “neyin resmedileceğine dair ahlaki kriz” sorunuyla karşı karşıya getirmiştir. Bu sorun ise, modern Batı sanatında “sıfır” noktasından çıkış yapacak yeni bir başlangıcı gerektirmiştir.

Soyut dışavurumcu sanatta “sıfır” noktasından başlangıç, yitirilen ruhsal değerleri yeniden canlandırma amacıyla hareket etmeye çalışır. Rollo May’in “Yaratmanın Cesareti” adlı kitabında belirttiği gibi: “İnsanlığın karşı karşıya kaldığı beş ayrı yitiriliş vardır. Bunlar yalnızlık, kaygı, toplumdaki değer duygusu, benlik ve trajedi duygusunun yitirilişi” (May, 2005: 69), soyut dışavurumcu sanatın üzerinde durduğu konulardır. Adolph Gottlieb, o yılları şu şekilde özetler: “Hem kübizm, hem sürrealizm denenmiş ve hiçbirini tatmin etmemiştir. Ortada, doldurulması gereken koca bir boşluk vardı ama asıl sorun şuydu; o boşluk neyle doldurulacaktı?” (Gottlieb, 2000: 147).

Modernizmin yarattığı öznel yitiriliş ve ruhsal yok oluş karşısında soyut dışavurumcu sanatçılar, kendi benliklerini yeniden keşfetme yolunda insan doğasının varoluş prensiplerine geri döndükleri gözlenmektedir. Soyut dışavurumcu sanatçılar, yaşamlarının anlamına ilişkin soruları bulmak için dikkatlerini tek bilinebilir gerçek olarak gördükleri, kendi benliklerinin dolaysız deneyimine yönelirler. Robert Motherwell, modern sanatçının kişisel deneyimlere yönelişi hakkında şu görüşte bulunur:

“Modern sanatçının toplumsal tarihi, sadece kendine ait bir dünyayı seven ruhsal bir varlığın tarihidir. Gerçeklik hakkındaki hiçbir görüş henüz dinin yerini almamıştır. (...) Evet bu doğru, her sanatçının kendi dini var. Evet, doğru, sanatçılar, birbirleriyle kendi yalnızlıkları içinde iletişim kurarlar. (...) Modern dünyada ruhsal olanı koruyan yine sanatçılardır” (Yılmaz, 2006: 168).

20. yüzyılın başında, Piet Mondrain, Kasmir Malevich ve Vasily Kandinsky gibi ressamlar, soyut sanatı, geniş çevrelere yeni bir ruhsal uyanışı sağlama aracı olarak görmüşlerdi. Ancak İkinci Dünya savaşı sonuna gelindiğinde bu sosyal metafizik artık inandırıcı görünmüyordu. Büyük ekonomik buhran ve İkinci dünya savaşının yıkıcı etkisi, soyutlamanın ideolojik güvenilirliğini sarsmıştı. Özünde moral dışı olan sürrealizm 1940'lı yıllara kadar önemli bir yaratma ortamı sağlamayı sürdürdü. Savaş sonrası sanatçılar, 1940'lı yılların başında ön plana çıkan ciddi sosyal ve etik sorunlara karşılık olarak sanat için özgün yeni bir temel oluşturmalarını gerektiğini hissettiler. Sürrealizm, bilinçdışı aklı araştırmasıyla olası bir rotayı işaret etti; fakat duygusal olarak daha doğrudan bir yaklaşım için uygun ideolojik bağlamı sağlayan görüş "Varoluşçuluk" tur (Fineberg, 2014: 125).

Birinci Dünya savaşı sonrası Avrupa'nın entelektüel yaşantısının kapıldığı kötümserlik, 1930'lu yıllarda derinleşerek çaresizliğe dönüşür. Savaş sonrası, varoluşçuluk bu çaresizlikten doğmuştur. Varoluşçuluk, öznel bireyseliği yeniden öne sürerek, ideal soyuta, şeylerin özüne yapılan Hegelci vurgunun ahlaki yetersizliğine ve modern kentin benlik yitimine karşılık verdi. Varoluşçu bir bakış açısıyla yapılanmaya başlayan soyut dışavurumcu sanat, bireyin sosyal yaşam içindeki benlik yitirilmesine karşı tepkisel bir tutum sergiler. Böylece, soyut dışavurumcu sanatçıların önemle üzerinde durdukları ruha yönelik psişik sorunlar, varoluş gerçekliğinin sorgulanmasıyla ontolojik bir boyuta taşınır. Bireyselliği ön planda tutan varoluşçu görüşler ile 20. yüzyıl insanın ve modern uygarlığın kitleye bağlı yapısı tezat bir ilişki oluşturmaktadır. Varoluşçu düşünürler, kitlesel kültürün insanı kendine yabancılaştırdığını, varoluşçu süreçten yoksun bırakıp, bireyselliği ortadan kaldırdığını öne sürmektedir. İnsan varoluşunu gerçekleştirerek istiyorsa, herşeyden önce kendine dönüş yapmalı ve kitlesel araçlarla yoğunlaşmamalıdır. Dolayısıyla insan, yalnız kalmalı, kendi içselliğine dönmeli, kendi bilincini uyandırmalı ve artık kendini var etmelidir. Genel bir görüşle, varoluşçuluk, kaygının ve korkunun hüküm sürdüğü gizemli bir ormanda insanın yalnız başına kalması ve bir çıkış yolu araması anlamına gelmekteydi. Soyut dışavurumcu sanatçıların kendi ruhsal dünyalarına dönüşü aslında kendi varoluş gerçekliğinin bir arayışıydı.

1.2.1. Modern Toplum ve Birey Arasında Psikolojik Çatışma: Toplumsal ve Bireysel Yaşantıda Huzursuzluk Duygusu

20. yüzyılda, düşünürlerin ve sosyologların endüstriyel toplum yapısına yönelik bireyin değişen kimliğini ve ruhsal çöküşü üzerinden yaptıkları görüşler, soyut dışavurumcu sanatçıları destekler niteliktedir. 20. Yüzyılın ilk yarısı modern toplum içinde yaşanan sosyal krizler sonrası insan doğasının trajik duygu içeriği sosyolojinin de odak noktasındadır. 20. Yüzyılın ilk yarısı, toplum ve insan kimliğinin davranış biçimlerini incelemeyen Freud, psikanaliz kuramını sosyoloji alanıyla birleştirir (Freud, 2014: 12).

Freud'un 1930 yılında kitle kültürü içinde yaşayan insanın davranış ve psişik tutumlarını yazdığı “Uygarlığın Huzursuzluğu” ve “Kültür ve Yozlaşma” adlı kitaplarında bireyin uygarlıkla kurduğu gerilimli ilişkiyi inceler. Freud’a göre, uygarlığın huzursuzluğunun ana nedeni, toplumsal gerekçelerin ve kültürel yaşamın insan beklentilerini karşılayamamasıdır. Freud, insanların irrasyonel itkiler tarafından yönlendirildiğini, dolayısıyla ahlaki otonomilerin temelinde, rasyonel şekilde hareket etme kapasitesinden yoksun olduklarını ileri sürmektedir (Boucher, 2013: 54). İkinci neden ise, insan uygarlığın nimetlerinden fayda sağlayabilmesi için vazgeçtiği içgüdüsel tatminlerdir. Freud’un görüşlerinde, içgüdülerin tatmin edilmeyişi insanı mutsuz eder. Freud, “Uygarlığın Huzursuzluğu” kitabında bireyin iç dünyası hakkında şu görüşte bulunur:

“Kendi yarattığımız düzenlemelerin hepimiz için niye acı yerine koruma ve saadet kaynağı olmadığını anlayamayız. Ancak, özellikle bu alanda acıları önleme konusunda yaşadığımız başarısızlığı göz önünde bulundurursak, bu başarısızlığın arkasında hâkim olunamayacak kendi ruhsal doğamızın bir parçasının yattığından kuşulanabiliriz. (...) Acı bizi üç yönden kuşatır: kaderi çöküş ve yok oluş olan, uyarı işaretleri olarak ağrı ve kaygıdan da yoksun kalmayan kendi vücudumuz; karşı durulmaz, acımasız, yıkıcı güçlerle bizi mahveden dış dünya ve son olarak da diğer insanlarla ilişkilerimiz. Bu son kaynaktan gelen acıyı belki de diğerlerinin hepsinden daha can yakıcı buluruz. Başka yerlerden kaynaklanan acılar kadar kaçınılmaz olsa da, bu acıyı gereksiz bir fazlalık olarak görme eğilimindeyizdir” (Freud, 2016:45-65).

Freud (2016:45-65)’un “Uygarlığın Huzursuzluğu” kitabında işaret ettiği gibi, birey ve toplum arasında sürekli tatmin olmayan bir gerilim vardır ve bu gerilimin yarattığı yabancılaşma, ebedi bir insani gereksinimin ifadesi olarak sanatta bir dışavurumcu hareketi sürekli kılar.

Freud, bilinç ve bilinçaltı çalışmalarıyla insan ve birey tanımını kökten değiştirir. Artık insan kendi kendisinin öznesi değildir. Hatta insan kendinin efendisi de değildir. İnsan, sahip olduğu bilinç ve bilinçaltı dünyasıyla bilinmeyen bir gerçekliği içinde taşıyan tanımlaması güç ve farklı bir varlıktır. Freud'un bilinçaltını keşfi, insan varlığının aslında karanlık, henüz tam anlamıyla bilinmeyen hatta gözlemlene imkanı olmayan kör bir bölgede yaşadığı gerçeğini savunur. Freud'a göre insanı yönlendiren şey, "ego"ya bağlı içgüdülerdir. İçgüdüler ise, haz ilkesine tatmin imkanı sunan tek gerçekliktir.

Psikanalitik kuram, hiç şüphesiz ki, ruhsal süreçlerin gerçekleşmesini haz ilkesinin yönlendirilmesi olarak kabul etmektedir. Başka bir deyişle, psikanalistler, ruhsal süreçleri, dayanılmaz acı veya rahatsızlık tarafından başlatılıp, bu rahatsızlığın yok olması sonucuna varacak yöntemleri belirlemeye çalışmaktadır. Bununla açığa çıkarılmak istenen nokta, duyguların yoğunluğu ve bu duygu yoğunluklarının yarattığı değişimler arasındaki bağlantının basit bir şey olmadığıdır. Haz ilkesinin gerçeklik ilkesiyle yer değiştirmesi, yok denilebilecek kadar küçük, ama güçlü bir biçimde rahatsızlık veren deneyimler sonucu gerçekleşir. Gerçekliği yadsınamaz başka bir durum da "ego" daha gelişmiş yapılara doğru bir geçiş yaparken, ruhsal araçların aralarında yaşadığı çatışmalar açığa çıkar. Bu çatışmayı tetikleyen şey ise, iç dürtülerdir. Bireyin ihtiyaç duyduğu tüm enerji içsel dürtülerden gelmektedir. Gelişim süreci boyunca, sürekli olarak bireysel dürtüler ya da dürtülerin bir kısmı, egonun bütünlüğüne uyum sağlayan diğer dürtülere göre amaçlarında ve taleplerinde uyumsuzluk yaşamaya başlar. Bireysel dürtüler, baskı süreciyle beraber bu bütünlüğü yitirir. Bu olay, ego tarafından rahatsızlık olarak nitelendirilir. Ego'nun kendisinin ve çekirdeği olarak nitelendirebileceğimiz bir çok şey bilinçsizdir (Freud, 2014: 12). Freud'un bu yaklaşımının yanında filozof Friedrich Nietzsche, "Deccal" adlı kitabında içgüdüler hakkında şu görüşü paylaşır:

"Gerçekten de içgüdüsel nefret duygusu, acıya ve sinirlenmeye karşı çok hassas olmanın bir sonucudur. Bu duygu o kadar güçlüdür ki, sadece dokunulsa bile dayanılmaz olur, çünkü her duygu çok güçlüdür. Duygulara tüm iğrençlikten, nefretten, düşmanlıktan sınırlardan ve mesafelerden içgüdüsel yoksunluk, acı ve hislenmeye karşı büyük bir hassasiyeti yaratır. Bu hassasiyet, tüm direnişleri ve direniş zorlamalarını dayanılmaz bir acı gibi hisseder. Gösterdiği direnç sayesinde birey için "Aşkınlık" hayatın tek ve en son olanağı olur" (Nietzsche, 2016: 55).

Nietzsche, 20. yüzyılın başında dışavurumcu sanatçılara varoluşa dair esin kaynağı veren en etkili filozoftur. Dışavurumcu sanatın içgüdüsel duygu dinamikleriyle ortaya çıkardığı biçim ve yapıtlardaki hassasiyet, Freud ve Nietzsche sayesinde daha da güçlü hale gelir. Soyut dışavurumcu sanat, ideallere ve bir kültürdeki önemli konularla ilgili olarak düşünme modellerine ve insanının bilinmeyen gizemli doğasına katkıda bulunur. Richard Lionel, “Dışavurumcu Sanat Ansiklopedisi” adlı kitabında şunu yazar:

“Fiziksel bir güç ve devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdüyle sanata dönüştürülen şey, hala rengin somut varlığının arasında saklı duran, ilk ruhsal gücün yalınlaştırılmış, süsleyici çizgilerden geniş yüzeylere, saf renklerle kaynaşmış kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumcu saflaştırma işlemiydi. (...) Bu hareket, dışavurumcuların iyimser bir coşkunlukla diledikleri “yeni insana” doğru giden yollardı. Belirttikleri evrenselliği ve soyut biçimi betimleyebilmek için renk nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle kurtularak, bağımsız kılındı ve katışıksız olarak dışavurum için kullanıldı” (Richard, 1991: 32).

Richard (1991:32)’ın aktardığı biçimde, Soyut dışavurumcu sanat, ideallere ve bir kültürdeki önemli konularla ilgili olarak düşünme modellerine ve insanının bilinmeyen gizemli doğasına katkıda bulunur. İnsanın bilinmeyen gizemli dünyasına ve bilinçaltının psişik gerçeklerine yönelen Soyut dışavurumcu sanatçılar, Gustave Jung’un psikanaliz üzerine yaptığı çalışmaları yakından izler. Freud’u izleyen Gustave Jung’da aynı şekilde kolektif bilinçaltının toplum yaşamında yarattığı etkileri ve çatışmaları (kompleksleri) açıklamaya çalışır. Bilincin kökenlerine inen Gustav Jung, “arketip” adını verdiği bilincin temel değerleriyle ruhun görüngüsünü belirlemek ister. Jung, Avrupa’nın modernleşme sürecinde bireyin ruhsal niteliğine ilişkin düşüncesi ise şöyledir:

“Uzun zamandan beri tin ve tinin acıları, olumlu değerlerdi. Kendine özgü Hristiyan kültürümüzde çabalamaya değer en yüce duygulardı. Yalnız, 19. yüzyılda, tin, idrakte bozulmaya başladığında, entelektüalizmin dayanılmaz hakimiyetine karşı bir tepki gösterildi. Bu, tinin idrakte karıştırılması ve idrakin yanlış hareketleri için tinin suçlanması gibi affedilemez bir hataya yol açtı.(...) Avrupa’da bilimin ve tekniğin gücü, tartışma götürmeyecek kadar muazzam bir gelişme ve atılım sağladı. Artık, Batılı insanın doğa üzerinde hakimlik kurmaya hiçbir ihtiyacı yoktur. Yoksun olduğu şey, çevresindeki ve içindeki doğa karşısında sefilliğini bilinçli olarak kavramasıdır. Eğer bunu öğrenemezse, kendi doğası onu tahrip edecektir. Batılı yeni insan karakteri, kendi ruhunun, kendisine karşı, intihar gibi yollarla ayaklandığını bilmemektedir (Jung, 2006: 204).

Soyut dışavurumcu sanat, gelişen bu modern evrimin bir parçasıdır ve bunun içindir ki, insan kimliğinin yitirilişine karşı isyankar bir tutum sergilemiştir. Toplumun baskısı ve

kötü gidişi altında aydınların ve sanatçıların çektiği acı, onları kendinden başka erek aramayan soyut bir sanat anlayışına yöneltmiştir. Dolayısıyla Soyut dışavurumcu sanat; öznenin iç dünyasında yaşadığı çatışma, yabancılaşma, terkedilmişlik, tükenmişlik ve nesnelleşme gibi psikik sorunların yaşandığı trajik gerçekliğe karşı tepkisel tavırları yansıtmaktadır. Trajik duygu yoğunluğu yüzünden acı çeken sanatçı, en azından kendi varoluşunu ve ruhsal deneyimini yapıt üzerinden soyut bir ifadeye dönüştürdüğü görülmektedir. Trajik duyguların yarattığı gerilim ve öfkenin tuvale yansıma biçimi ise, iç güdüsel bir ifadeyle ve kendiliğinden gelişen spontan eylemlerle gerçekleşir. Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçı Robert Motherwell şu ifadeyi kullanır: “Soyut dışavurumculuk, estetik güzellikte olduğu kadar öfkeyle dolu olan bir Amerikan sanatıydı” (Hodge, 2013: 162). Yine benzer bir ifadeyle Motherwell, 1951 yılında soyut dışavurumcunun modern yaşama yanıtını şöyle tanımlar: “Soyut dışavurumcu sanatta asi, bireyselci alışılmışın dışında, duyarlı, irkiltici...vb. davranışlar evrendeki huzursuzluk duygusundan kaynaklanmaktadır (Fineberg, 2014:37).

Diğer taraftan Robert Motherwell, sanatçının toplumla olan ilişkisine gayet çarpıcı bir açıklama getirir. Motherwell’in eleştirdiği konu, modern denilen bir takım sanatçıların yıldızlaştırılmasıyla ayrıcalıklı bir yere konulmasıdır. Motherwell’e göre, sanatçının farklı bir konuma taşınması ve ayrıcalıklı görülmesi, sanatçı ve toplum arasında ilişkide ciddi bir kopukluk yaratıyordu. Oysa tarihi açıdan kimsenin kimseden bir farkı ve önemi yoktu (Yılmaz, 2006: 168). Sonuçta, sanatçı da herkes gibi yaşadığı dönemin ve toplumun içinde kendi varoluş mücadelesini veren bir kişilikti. Kendi zamanının toplumsal koşullarını göz ardı etmeyen ve sosyolojik sorunlarına karşı da içten ve samimi duyarlılık gösteren sanatçı, bireysel ifade tarzını soyut bir biçim diline dönüştürerek kendi iç dünyasını aktarmaya çalışıyordu. Fakat bu soyut dışavurumcu aktarım biçiminde dikkat çeken başlıca konulardan biri; sanatta “etik” kavramıydı. Motherwell, 1954 yılında yazdığı makalede: “Ressamların resim sanatıyla ilgili değerlendirmelerini öncelikle etik alanında yaptıklarına inanıyorum. Estetik değerlendirme daha sonra geliyor, o da etik bağlamdan yola çıkıyor” diyordu. Motherwell’in sanatın etik yönüne olan ilgisinde temel sorusu şuydu: “Bir insan nasıl yaşamalıydı?” Motherwell’e göre: “yalnızlık hissi ve dünya arasında bir uçurumun bulunduğu modern toplumlarda sanatçı, “bir birey olarak tek başına var olmak” mücadelesinin üstesinden gelmek için her zaman kendine bir çıkış yolu

aramaktaydı. Materyalist bir politikayla biçimlenen toplumda “etik” değerlerin güç ve propagandalar içinde yok oluşuna karşı sanatçının kendini yalnız ve yabancı hissetmesi, ruhsal açıdan nihilizme varan bir boşluk ve hiçlik duygusunu ortaya çıkarmaktaydı. Bu dipsiz ve yönü belirsiz “ruhsal boşluk” ise, sanatçıyı yeni riskler almak zorunda bırakmıştır. Artık, materyalist toplumda meydana gelen etik çöküşe muhalif olan soyut dışavurumcu sanatçının alacağı risk, cesaretli bir atılımı öngörmekteydi. Sanatçıyı soyutlamaya ulaştıracak bu cesaretli atılım, modern dünyanın olumsuzluklarına karşı isyankar bir reddediş duygusunu açığa çıkarmıştır. Mark Rothko, sanatçının cesareti ve aykırı tavrı hakkında şu açıklamayı yapar:

“Sanat bir risk ve cesaret işidir. Sahte bir güven ve dayanışma duygusundan kurtulan sanatçı, vazgeçtiği her türlü teminat arasında plastik banka hesap defterini çöpe atmayı göze almalıdır. Ancak, her türlü güven duygusundan kurtulan kişi aşkın deneyimlere açık hale gelir” (Antmen, 2010: 156).

Sanatçıların, bireyselliğe imkan tanımayan kitle kültür yaşantısından kendini uzaklaştırması, içsel dünyanın gerçek değerlerini ve bireyselliğini bulma yönünde attığı bir adımdı. Soyut dışavurumcu sanatçı için “soyutlama” ilk aşamada endüstriyel kitle toplumuna muhalif sessiz bir protestoyla kendini yapılandırmaya başlamıştır. Öznellikliğin baskıcı nesnellik karşındaki protestosu ise, ayrıntıların isyanı biçimine bürünür ve kompozisyon unsurları sanatsal bütünle çatışmaya başlar (Boucher, 2013: 70).

1.2.2.Modern Bireyde Yabancılaşma ve Nesnelleşme Sorunu

Soyut dışavurumcu sanat, modernleşme sürecinin yaratmış olduğu “yeni toplum” ve “yeni insan” kimliğine yapmış olduğu eleştiri derin bir duygu içeriği taşır. Bu yönüyle soyut dışavurumcu sanatçının düşünce ve eleştirileri, dönemin sosyoloji çalışmalarının öne sürdüğü görüşlerle de benzerlik gösterir. 20. yüzyılın ilk yarısında yapılan sosyolojik çalışmalar, modernleşenin arka yüzündeki olumsuzlaşan endüstriyel yaşamın çöküşünü hazırlayan yansıma biçimlerini tüm gerçekliği ile göstermeye çalışmıştır. Alman tarih felsefecisi Oswald Spengler (1880-1936), “Batının Çöküşü” adlı çalışmasında; endüstri toplumlarının yıkılışını ve bilimin hatalarını tüm yönleriyle eleştirir. Ortega Y. Gasset (1883-1955), “Kitlelerin Ayaklanması”, Amerikalı sosyolog David Riesman (1909-2002), “Yalnız Kitle”, Hendrik de Van (1885-1953), “Kitleleşme ve Kültürün Çöküşü” Alman filozof ve psikiyatrist Karl Jaspers (1883-1969), “Çağın

Düşünce Durumu” adlı kitapları, modern çağda yaşayan bireylerin ve toplumların bunalımlarını ve sıkıntılarını dile getiren çalışmalardır. Bununla birlikte, Karl Marks (1818-1883) ve Marks Weber (1864-1920), kapitalizmin ekonomik etkilerini kaleme alırken insan ve toplum arasındaki “yabancılaşma” sorununa dikkat çeken yazıları Batı düşüncesinde önemli bir etki yaratır.

Bireyin “yabancılaşma” ve “yalnızlaşma” sorunu, felsefeden sanata, sosyolojiden psikolojiye kadar bir çok alanda 20. yüzyılın en önemli psişik sorunları arasında görülmüştür. Alexis Carrel (1873-1944), “Bilinmeyen İnsan” (Meçhul İnsan) adlı kitabında, endüstri toplumunda oluşan bilinç hastalıklarının acı gerçeklerini, bilimin insan iradesi üzerindeki başarısızlığını ve etik yozlaşmayı ifade ederken özetle şu görüşü savunmuştur:

“İnsan dış dünya içinde boğulup, bu alanda elde ettiği başarı ve ilerlemeleri ölçüsünde kendinden uzaklaşmakta ve kendi gerçeğini unutmaktadır. (...) Her şeyin ölçüsü insan olmalıydı. Oysa insan içinde yaşadığı âlemden bir yabancıdır. Bu âlemi kendisi için yapılandırmayı bilememiştir. Çünkü kendi tabiatına karşı olumlu bilgisi yoktur. (...) Bugün insanlık bütün dikkatini kendi üzerine, kendi zihinsel ve manevi güçsüzlüğünün üzerine yoğunlaştırmalıdır” (Carrel, 2005).

Nobel ödüllü yazar Alekdasndr Solzhenitsyn (1918-2008), çağdaş insan hakkında şunları söyler:

“Bugünkü manevi çaresizliğimizi, entelektüel dağınıklığımızı en belirgin biçimde ortaya koyan şey, ölüm karşısındaki o net ve sakin tutumumuzu kaybetmemizdir. Çağdaş insanın rahatı ne kadar yerindeyse ruhundaki o dondurucu ölüm korkusu da o kadar derin yara açmaktadır. Bu kitlesel korku, eskilerin bilmediği bu korku, bizim doymak bilmez, gürültülü, koşu tempolu hayatımızdan doğmuştur. İnsan, kendisinin, serbest iradeye sahip olsada bile, yine de evrende sınırlı bir noktada olduğu duygusunu kaybetmiştir. Kendini çevresinin merkezinde görmeye başlamış, dünyaya uyumlanacağı yerde, dünyayı kendine uyumlandırmaya kalkmıştır. O zaman ölüm düşüncesi elbette dayanılmaz hale gelir; tüm evrenin bir çırpıda ortadan kaybolması demek olur. Yukardaki o değişmez “Yüce Güç”ün varlığını reddedince, o boşluğu kendi kişisel zorunluluklarımızla doldurmuş, birdenbire hayatın çok hırpalayıcı olduğunu görmüşüzdür (Gardels, 2003: 20).

Dış gerçeklikten kaçıp, soyutlamaya sığınma eğilimi, o zamanın sanatçısının toplum içindeki durumundan kaynaklanıyordu. Henri Bergson’a göre, soyutlama anlayışını, düşünülmüş bir şey olmaktan öte, yaşanmış bir şeyin sürecine yönelik bir durumdan

çıkış yaparak gelişir. Bergson için soyutlama süreci, toplumsal açıdan hayati bir öneme sahiptir. Kolektif hayatın icapları, soyutlama gücünü diri tutar (Altınörs, 2011: 29).

Bergson için soyutlama, ilk anlamda toplumsal alanda ve sosyal içerikte başlar. Soyutlama sayesinde birey, kitlesel yaşamın sorunlarına ve tüketim mitlerine karşı bir direnç gösterir. Soyut dışavurumcu sanatçılar için kitle kültürünün hedefi, Marshall Lchan'ın 1951 yılında yazdığı gibi: *“halkın kolektif zihnine girmek, bilinci manipüle etmek, sömürmek, kontrol etmek”* anlamına geliyordu (Fineberg, 2014: 165). Bu nedenle, 20. yüzyıl, birey için gerçeklik ilkesinin değişime uğradığı bir dönemdir. Friedrich Nietzsche şöyle yazar: *“Gerçek dünyayı bertaraf ettiğimize göre, geriye kalana ne dememiz gerekiyor? Görünümler dünyası mı? Kesinlikle hayır! Çünkü hakiki dünya ile birlikte görünümler dünyasını da yok ettik”* Nietzsche'nin dediği gibi gerçek dünyayla birlikte görünümler dünyasını da yitirdiğimiz zaman içinde yaşadığımız evren, Jean Baudrillard'ın ifade ettiği *“gerçek olmasına gerek kalmamış simülasyon bir model”*in yansımasıdır (Adanır, 2010: 165). Soyut dışavurumcu sanatçı, modernizmin getirdiği değişimlerin ve yeniliklerin bitmez tükenmez bilmeyen sürekliliği içinde yaşadığı fenomeni yapay (sanal) bir gerçeklik olarak görür. Modern toplumun temel niteliklerinden biri, bireyin giderek artmakta olan yalıtılmışlığı ve süperegonun tipik özelliği olan normsuzluktur. Diğer bir deyişle, bireyin davranışlarına rehberlik ederek onun kendi davranışlarını yargılamasını, yaşamda anlam ve değer bulmasını, kendi değerine karar vererek kendine anlam katmasını sağlayan "süperego" normlarının yokluğudur. İstikrarlı, ikna edici normlar ve anlamlı değerler yerine, kısa ömürlü bir bireysellik taşıdığı için bireylere cazip gelen aralarında sanata ilişkin olanlarının da bulunduğu çeşitli kısa ömürlü norm ve değerlerin yabancı otlar gibi bitmesi söz konusudur (Kuspit, 2010:181-182). Dolayısıyla, soyut dışavurumcu sanatçı, kendini bu yapay ve simülasyona (sanal benzeşimler) dönüşmüş yansımadan soyutlamaktadır. Öznenin yok edilmesine neden olan bu yapay durum karşısında soyut dışavurumcu sanatçı, gerçek “özne”yi yani “benlik” gerçekliğini bulmak için kendini toplumdan soyutlamaya başlar.

Adorno'ya göre, dışavurumcu özne yok edilemez. Çünkü, kendisi rasyonel makineye yakalanmış doğanın bir kalıntısıdır. Sonuçta, ortaya çıkan bireyin topluma tam uyumunun imkansızlığı ise daimi bir direniş imkanının varlığı anlamına gelir (Boucher, 2013:91). Sanatta soyut dışavurumcu bir anlayışa yönelmekteki temel amaç, insanı,

toplumsal çevresinden, hatta kendisinden bile soyutlamaktır. Böyle bir atılımda geriye yalnız “Tin” kalır. Toplum içinde bastırılan ve kendine yabancılaşan “Benlik” kendini ancak büyük bir gerginlik içinde dile getirir. Bağımsız bir “benlik” özlemi içinde şaşırtıcı bir etki bilinçli olarak aranır (Richard, 1991: 158-160). Bu nedenle, ruhsal bir ifade olarak soyut dışavurumculuk biçim sorununa indirgenemez. Soyut dışavurumcu sanatta asıl sorun, “benlik” ve “bilinç gerçekliği”ne indirgenmiş, bireyin iç dünyasına ait kendine özgü varoluşudur. Soyut dışavurumcu sanatta, öznelciliğin şaşırtıcı bir biçimde pervasızca açığa vurulması, benliğe ilişkin bastırılmış duyguların ve varoluşa karşı isyanın bir boşalma şeklidir.

1.3. “Benlik” Gerçekliğinin Keşfi

İnsan doğasının bizzat kendisi, “*bilinmeyen bir özne*”dir. Soyut dışavurumcu sanatçı, benlik kavramının bilinmeyen dünyasında kendi ruhsal değerlerini arayan ve keşfetmeye çalışan bir turumla hareket etmektedir. Dolayısıyla, sanatta “soyut dışavurumcu” anlayış, sanatçının “ruhsal” içeriğinden doğan ve bireysel gelişen bir ifade biçimini yansıtmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, soyut dışavurumcu bir sanatçının yapıtta ortaya çıkarmak istediği şey, kendi “bilinç” ve “benlik” gerçekliğinin ruhsal ifşasıdır. 20. yüzyılın ilk yarısı dışavurumcu akımla birlikte modern sanatın merkezine yerleşen “benlik” ve “içgüdüsellik” kavramları, sanatçı algısında doğrudan “soyutlamaya”ya giden bir yol açmıştır. Vassily Kandinsky’nin öncülüğünü yaptığı “Soyut dışavurumcu sanat” anlayışının odak noktasında, nesnel temsillerden bağımsızlaşan sanatçının benliğe ilişkin ruhsal gerçekliği vardır. Kandinsky, “Sanatta Zihinsellik Üzerine” yazdığı kitapta şu açıklamayı yapar:

“Esrarengiz, anlaşılmaz, garip, mistik bir şekilde doğar gerçek sanat yapıtı. “Sanatçının içinden” ondan ayrılarak bağımsız bir hayata kavuşur, kişilik haline gelir, bağımsız, zihin soluyan bir özne olur. Aynı zamanda, bir varlık olarak maddi, somut bir hayatta sürer(...) Eserin iyi mi kötü mü sorusu ancak bu içsel noktadan bakılarak cevaplanabilir. (...) Resimde, içsel bir ruh zorunluluğundan kaynaklanan şey güzeldir” (Kandinsky, 2009: 95-97).

Kandinsky (2009:95-97)’de belirttiği gibi “içsel zorunluluktan kaynaklanan şey” yapıtın oluşmasında en önemli etkidir. Kandinsky ve Franz Marc, 1912’de yayınladıkları bildirgede: “*Biçimin seçimi iç gereklilik tarafından belirlenmiştir. Bu da sanatın değişmez tek yasasını oluşturmaktadır*” diye yazar (Jimenez, 2008: 218). Bu nedenle, Kandinsky için resim, bir biçim sorunu olmaktan öte bir içerik sorunudur. Bu

içerik ise, sanatçının “ruh dünyasında” gizlenmiştir. Soyut dışavurumcu yapıtların içeriği, sanatçının benliğine ilişkin derin duygu deneyimlerinden ve bilinçaltı dünyasının içgüdesel gerçekliğinden doğar. Soyut dışavurumcu biçimin içeriğinde söz konusu olan şey, “içsel zorunluluk” ile kendini açığa çıkaran ruhsal ifadenin özgün değerleridir.

Kendi kendini inceleme ve özeleştirme, modern sanatın olmazsa olmaz özellikleridir (Fineberg, 2014:17). Modern sanatın radikal bireyselleşmesi ve özeleştirme gücü, sanatçının kendi iç dünyasına yönelik soyut ifade tarzına başlı başına bir model sunmuştur. Dışavurumcu sanatçıların öznel duygu deneyimlerinin biricikliğine ve bireyselliğe olan ilgileri, ruhun dinamik değerlerini dolaysız bir biçimde açığa çıkarmayı öngörmektedir. 1940 sonrası, soyut dışavurumcu sanatçılar, yapıtlarını oluştururken benlik *dünyasının* özünde bulunan duygu kökenine ve kendilik bilincinin ereğine ulaşmayı amaçlarlar. Dolayısıyla soyut dışavurumcu sanatçıların “ruhun aşkınsal deneyimini” açığa çıkarma yolunda ilerledikleri görülmektedir.

Soyut dışavurumcu sanatçının dikkat ettiği durum, “kendilik bilinci”nin yani “benlik deneyimi”nin ruhsal içeriğinde bulunan farkındalıktır. Ad Reinhardt (1913-1967)’ın belirttiği: “modern sanatın biricik konusu, sanatçının bizzat kendisinin farkında olmasından kaynaklanır” sözü, soyut dışavurumcu sanatın temel amacını özetle ifade etmektedir (Yılmaz, 2009: 143). Soyut dışavurumcu sanatçının “*kendisinin farkında olması*” ise, yine kendine ait olan “*varoluş gerçekliğinin açığa çıkması*” anlamına gelmektedir.

Soyut dışavurumcu sanatçının varoluş gerçekliğinin “*özbilinci*”ne ulaşma girişimi, kendi benliğini tanımaya yönelik yaptığı içsel bir yolculuğu beraberinde getirmiştir. Soyut sanatçılar için benlik bilinci, keşfedilmesi gereken bilinmeyen bir dünyadır. Fransız Soyut dışavurumcu sanatçı Hans Hartung (1904-1989) bilinç ve benlik gerçekliği hakkında: “Bilinmeyene, henüz yaratılmamış olanın bölgesine giriyoruz” ifadesini kullanır (Ragon, 2009: 81). Sanatta ruhsal gerçekliği savunan Rothko’da “Sanat, bilinmeyen bir dünyaya maceralı bir yolculuktur ve ancak, risk almayı göze alabilenlerce keşfedilebilir” der (Antmen, 2010:156). Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçı Jackson Pollock, konu hakkında şu ifadede bulunur: “Resim bir varlık durumudur, benlik keşfidir. Her iyi sanatçı kendi benlik gerçekliğini resmeder” (Fineberg, 2014: 5). 1949’da Robert Motherwell benzer bir söylemle “Her sanatçının

sorunu, kendini keşfetmektir” diye yazar (Fineberg, 2014: 71). Benliğe ilişkin bu keşif, yaprak yaprak açılan her anın canlılığını korumak isteyen sanatçıya deneyimsel bir bakış açısı getirmiştir. Soyut dışavurumcu sanatçı Barnett Newman ise, benzer bir görüşe sahiptir. Newman, soyut dışavurumcu sanatçıyı kişisel olarak ve dolaysız yoldan keşfedilen evrensel hakikatleri araştıran bir devrimci olarak tanımlar. Barnett Newman bir konuşmasında şu söylemde bulunur: “Resimlerimin bana hissettirdiği kendi bütünlüğümün, özgünlüğümün ve bireyselliğimin farkına varma duygusudur. Aynı duyguların soyut sanat aracılığı ile başkalarına da hissettirebilme gücü olduğuna inanıyorum.” Bununla birlikte, Rothko, kendi sanatını tanımlarken: “Ben soyut ressam değilim, sadece insani duyguları ifade etmeye çalışıyorum” der (Hodge, 2013: 165-166). Harold Rosenberg, soyut dışavurumcu sanatçının duygual ifade biçimi hakkında şunu yazar: “Artık resim yapmak özellikle boyamak demektir. Bu sanatçının gerçek varoluşundan ve özyaşam öyküsünden başka bir şey değildi. Bu geçmiş birikimler sanatçının yaratıcılığında anlam dolu fırça jestlerine dönüşmektedir” (Rosenberg, 1993: 582).

Bu açıdan bakıldığında, soyut dışavurumcu yapıt, sanatçının kendi yaşamına ilişkin benlik gerçekliğinden ayrı değildir. Birçok soyut dışavurumcu sanatçının intiharla sonuçlanan trajik yaşam öyküsüne ve devamlı olarak yapıtlarında aktardıkları gerilimli ifade biçimlerine baktığımızda, bu sanatçıların “benlik sorunsallarıyla ilgili duyarlılıklarının sonucunda trajik bir sona doğru gittikleri görülmektedir.

Sanatçının kendi ruh dünyasına yönelik keşfi, benlik gibi karanlık ve kör bir alanın içinde sınırları belirsiz, görünmeyen ve şaşırtıcı psikik bir gerçekliği gözler önüne sermiştir. Prof. Alan Watts, “Zen ve Batı Kültürü” adlı kitabında “benlik” kavramını şöyle açıklar:

“Ahlak ve toplumsal yargılar bir kenara bırakıldığında insan yaşamına “benlik” içeriğinden baktığımızda herşey uçsuz bucaksız evren kadar şaşırtıcı ve ürkütücü görünmektedir. İnsan kendi varlığının derinliğini ölçmek için kendi doğasına, bilincinin ve benliğinin kaynaklarına doğru derinlemesine bir yol izlese, bu duygu daha da keskinleşip şiddetlenecektir. Çünkü, kişi, kendi benliğinin derinliklerine indikçe, mantığı ve aklı aşan bir gerçeklik bulur. Diğer taraftan benliğin bu derin içeriğinde birey, denetimin dışında kalan kendisine yabancı, varlığın en içsel parçasıyla karşılaşmış olur” (Watts, 1996: 23).

Psikanaliz uzmanı Gustav Jung: “Yaşamın amacı benliği tanımaktır” görüşündedir. Jung’a göre “benlik” tüm karşıtların ötesine geçişi ve kişiliğimizin her yönünün eşit olarak sergilenmesini temsil eder. Jung şöyle der: “Benliğimize yöneldiğimizde, daha derin duygulara odaklanırsınız ve herkese, tüm hayata hatta evrene daha fazla yaklaşırsınız” (Ukay, 2016: 133).

Benlik, Batı ve Doğu kökenli felsefe disiplinlerinin temel ilkelerinden biri olan “kendini bil” anlayışından çıkış yaparak gelişen bir bilinç arayışıdır. Sokrates “Erdem insanın kendisini tanımasıdır” der. Delfi Apollo tapınağının girişinde yazan “kendini bil” (Nosce Te Ipsum) parolası, yüzyıllardır Batı düşüncesinin temel ilkelerinden biri olmuştur. Bununla birlikte, Uzakdoğu felsefesinde Lao-Tzu (MÖ 634-531)’nin “Başkalarını bilmek bilgeliktir, kendini bilmek aydınlanmadır” söylemi, insanın iç dünyasına ve kendinin farkındalığına vurgu yapar. Yine Lao-Tzu bir başka bir söyleminde “*kendini bil*” ilkesi hakkında şunu düşüncesini belirtir:

“Bütün ihtişamıyla parlayan güneş sadece geçici bir dünyayı aydınlatmaktadır. Sadece kendi içindeki ışık ebediyeti aydınlatabilir. Sadece bu ışık bizim eve dönüş yolumuzu gösterebilir. Kendi ışıltını takip et. Kendi farkındalığının farkında ol. O zaman en karanlık gecede bile tökezlemeyen en aydınlık günde dahi gözünü kırmazsın. Buna sonsuz ışığı kullanmak denir” (Lao-tzu, 2015: 111).

Sanatçı, kendi varlığının “öz” değerlerini bulma açısından benliğine yönelik yaptığı soyutlama, derin düşünce sonucu deneyimlenen duyguların ruhsal açılımını vermektedir. Soyutlama üzerinden üzerinden sanatçının kendi iç dünyasında yaptığı bu ruhsal açılım, benliğin “aşkın” veya “içkin” doğasını gözler önüne serer. Bunun için soyut sanatın izlediği yol “içebakış”tır.

“Benlik” ya da “zihinsel özne” olarak adlandırılan hisse, içgözlemsel yolla ve sezgiler aracılığıyla ulaşılmaktadır. Bu, içgözleme yöntemle sezgisel olarak elde edilen “benlik” (zihinsel özne) hissi, fiziksel yapıların dışında, bilincin fiziksel olmayan soyut gerçekliğini tanımamıza imkan sunar. Soyut dışavurumcu sanatçılar, kendilerini, bireysel iç gözleme dayalı eşsiz ve benzersiz eylemlerin sonuçlanması olarak görmüşlerdir (Fineberg, 2014: 34). Sanatçı, içebakışla, kendini sorgular ve benliğine ilişkin gerçekleriyle yüzleşmeye çalışır. Diğer bir deyişle, içebakış, öznenin kendisiyle bir “karşılaşma” sürecini oluşturur ve birey, kendi öz farkındalığını sanatçı içebakışla, kendi iç gerçekliğine yani “benlik” olgusunun “öz” değerlerine dönüş yapmaya başlar.

Nesnel algılardan kopuşla başlayan bu süreç, bilinci, özgürlük, yaratılış, sonsuzluk, birlik, sevgi, korku, nefret gibi varoluşa ilişkin soyut kavramlara yönlendirir. Bu açıdan, soyut dışavurumcu sanatta, benliğin keşfi, içebekişle gerçekleştirmeye başlayan bir deneyim durumu yansıtmaktadır. tanımaya başlar. Vasily Kandinsky, sanatçının içebakışı hakkında şunu yazar:

“Sanatçı, gözünü açıp içsel hayatına çevirmeli, kulağı hep içsel zorunluluğun konuşan ağzına dönük olmalıdır. O zaman, sanatçı, izin verilen bütün araçlara yöneldiği kadar büyük bir kolaylıkla bütün yasak araçlara da yönelecektir. (...) Resim sanatının her bir küçük sorunun da en büyük sorunun da temelinde “içsel” olan yer alıyor. Bugün üzerinde bulunduğumuz ve zamanımızın en büyük mutluluğu olan yol bizim dışsallıktan kurtulmamızı sağlayacak ve bu ana temelin yerine karşısını, “içsel zorunluluk” ana temelini getirecek olan yoldur” (Kandinsky, 2009: 64-65).

Sanatçının, kendi “benlik” varlığıyla yaşadığı “iç iletişim” veya “kendiyile yüzleşme” (karşılaşma) sonucu deneyimlediği duygu, karşı konulamaz biçimde kendini ifadeye zorluyorsa, açığa çıkmak isteyen bu “içsel güç” soyut dışavurumculuk için geçerli olmalıdır. Kandinsky’e göre, “içsel zorunluluk kaynağından gelmeyen her biçim günahdır. Biçim demek, içsel zorunluluğun bir dışavurumudur. Kandinsky: “İçsel yönden dolu dolu yaşayan resim, iyi yapılmış resimdir. Eserin iyi mi kötü mü olduğu sorusuna ancak ve ancak bu içsel noktadan bakılarak cevaplayabiliriz” der (Kandinsky, 2009: 55- 95). Soyut dışavurumcu sanatçılar için titiz planlama, entelektüel birikim ve kişiliğin reddi konusunda son derece ısrarcı Mondrain’ın tersine, Kandinsky, romantik duygusallığı ve kendiliğindenliği temsil ediyordu. Kandinsky, sanatta özgürlük ve amacın etik ciddiyetini besleyen moral ton konusunda soyut dışavurumcu sanatçılara ilham verdi (Fineberg, 2014: 34). Kandinsky’nin, sanatçının ruhsal yaratıcılığı konusunda öne sürdüğü görüşleri, soyut dışavurumcu sanatçılar üzerinde önemli bir etki yaratmıştır.

Diğer taraftan, soyut dışavurumcu sanatçılar tarafından “benlik” gibi bireyin iç dünyası ve ruhsal gerçekliğiyle birebir ilişkili bir konunun sanatın içeriğine dahil edilmesi, sanatçıları, psikanaliz ve varoluşçu felsefe gibi insan varlığını araştıran ve eleştiren düşünce alanlarıyla karşı karşıya getirmiştir. Bilinç, bilinçaltı, içgüdüler, bellek, dürtü, haz, korku, travma, nefret gibi psişik duygu deneyimlerinin nedenlerini ve etkilerini öğrenme açısından Sigmund Freud ve Gustave Jung’un psikanaliz üzerine yaptığı çalışmalar, soyut dışavurumcu sanatçılar için bilimsel bir kaynak olmuştur. Soyut dışavurumcu sanatçılar, devamlı olarak üzerinde yoğunlaştıkları, huzursuzluk, hüzn,

acı, endişe, belirsizlik, nefret ve korku gibi karamsar ve kötümser duyguların felsefedeki açılımını, varoluşçu görüşlerde aramışlardır. Özellikle, 20. Yüzyılın ilk yarısı, Friedrich Nietzsche, J. Paul Sarte, Franz Kafka ve Heidegger gibi varoluşçu düşünürlerin bakış açıları, soyut dışavurumcu sanatçıların kendilerini tanımlamasında ve ifade etmesinde önemli bir alandır.

1.4. Psikanaliz Yöntem: Bilinçaltı Dünyası ve Sanatta İçgüdüsellik

20. yüzyılın başında Sigmund Freud tarafından insan doğasının psişik gerçekleri üzerine geliştirilen “Psikanaliz” kuramı, çağdaş düşüncenin her alanını etkilemiştir. Psikanaliz kuramı, psikoloji, sosyoloji, felsefe, estetik, etnoloji gibi insan psişesinin belirleyici bir rol oynadığı her yerde iz bırakmıştır. Bu açıdan, psikanaliz kuramı, beşeri bilimlerin temellerine dokunan bir çok bilgiyi bilimsel yöntemlerle ortaya çıkardığı gibi aynı zamanda bireyselleşen modern Batı sanatını da derinden etkisi altına almıştır.

Bir nöroloji (sinir bilimleri) uzmanı olan Sigmund Freud, insan tutum ve davranışlarında görülen psişik bozuklukları ve hastalıkları çözümlemeye yönelik yaptığı araştırmalar, bireyin kendi iç dünyasında yaşadığı çarpık ilişkileri gözler önüne sermiştir. Freud’un yola çıkış noktası her zaman nevrotik olarak bozulmuş psişedir ve belli bir isteksizlik ve gizlenemeyen bir zevk karışımıyla, hekimin eleştirel bakışları altında, o psişenin sırlarını ortaya çıkarmaktır. Ancak nevrotik hasta, bireysel psişik sorunların yanında yerel ve çağdaş zihniyetin de temsilcisidir. Freud’un üzerinde durduğu başlıca psişik sorun ise “travma” durumlarıdır. Freud, yaptığı araştırmalar ve gözlemlerle, “travmatik” etkilerin yarattığı “ıstıraplar”ın ve “acılar”ın nedenini “bilinçdışı” gerçekliğe bağlı olduğunu öne süren bir kuramla açıklama yoluna gider (Jung, 2017: 60-61).

Ruhsal dünyanın derinliklerine inmek ve orada bilinçdışı ile ilgilenmek Freud’un temel amacı olmuştur. Freud’un psikanaliz yöntemine göre, insanın görünen “bilinç gerçekliği”nin yanında bir de “bilinçaltı gerçekliği” denilen psişik bir varlık durumu vardır. Freud, insan bilinç dünyasını belirleyen duygu değerinin aslında “bilinçaltı”nda bastırılmış “içgüdüsel” duygulardan geldiğini savunmaktadır. Bu durumda Freud, insan varlığını düşünen özne konumundan çıkarır. Freud’a göre insanın önceliği bilinçli düşününen bir varlık değil, tam aksine içgüdüleriyle kendini şartlandıran ve çeşitli içgüdüsel yönelimlerle hareket eden bir kişiliğe sahiptir. Tüm kişilik kuramlarının

temellendiği şey “içgüdüler”dir. İçgüdü, insanın doğuştan getirdiği bir yetidir ve biyolojik uyarılmalarla kendini gösterir. Freud, psişik anlamda içgüdülere “arzu” veya “istek” adını verir. İçgüdülerin diğer ifadesi ise “dürtüler”dir. İçgüdü, bedensel uyarılmalardan kaynaklanıyorsa buna “gereksinim” denir. İç güdüler, kişinin iç ve dış uyarılmalarına açıktır. Davranış üzerinde seçici bir denetimi ve yönlendirici gücü vardır. Bununla birlikte, içgüdüler, canlının yaşama olanağı sağlayan ve ihtiyaçlarını belirleyen en önemli kalıtsal özelliklerdir ve kişiliğin açığa çıkmasında etkin değerlerdir. Freud’a göre, yaşam, ölüm araya girinceye kadar yenilenen içgüdüsel eylemlerden oluşur.

Freud, kişiliğin oluşmasına kaynaklık eden içgüdüleri, “cinsel içgüdüler” ve “ölüm içgüdü” olarak iki ana eğilime ayırır. Burada, kişiliğin gelişim sürecinde psişe (ruh), dinamik ve kendini düzenleyebilen bir yapıda içgüdülerle hareket etmektedir. Bilinç, kendini yaşama karşı düzenlemeye çalışırken bilinçaltı ise, kişiyi, devamlı olarak içgüdüler aracılığı ile tetikte tutar. Burada, bilinçaltı, “cinsellik” ve “saldırganlık” içgüdüleriyle bireyin duygu dinamiklerini aktif hale getirir. Fakat duyguların aktifleşmesinde önemli rol oynayan bilinçaltına ait olan içgüdüsel tutum benlik bilinci (ego) tarafından bastırılır. Freud, kişinin iç dünyasında duygu çatışmasına ve düşünce karışıklığına neden olan sorunun alt yapısını “cinsellik ve saldırganlık” içgüdülerinin “bastırılması”nda görür. Freud, bilinçaltı kuramına bağlı olarak geliştirdiği “cinsel baskılama” ve “dışavurum kuramları”nı, ilk olarak sanat alanında inceleyen bir bilim adamıdır.

Freud, kişiliği, bir enerji birimi olarak ele alır. Duygu dinamiklerinin enerjik özelliği, insanın fizyolojik ve psişik yapısını bir devinim içerisinde bırakmaktadır. Freud’a göre, kişiliğin temel yapı taşı olan “Id” (ilkel benlik), içgüdülerden oluşan ruhsal bir enerji deposudur. Id, kendini “cinsellik” ve “saldırganlık” içgüdüleriyle özünde kontrolsüz bir enerji yüklemiyle (kateksis) yapılandırır. Psikanaliz, içgüdülerin zihinsel temsillerinin belirli miktarda enerji yüküne sahip olduğunu kabul eder. Ego’nun amacı, bu enerjilerin ket vurularak biriktirilmesine engel olmak ve maruz kaldığı uyarımların miktarını mümkün olduğunca azaltmaktadır. Ruhsal süreçlerin izleyeceği rota “haz-acı ilkesi” tarafından düzenlenir. Dolayısıyla, acı bir açıdan uyarımın artmasıyla, haz da azalmasıyla ilgilidir. Ruhsal İçgüdüsel yapılanmayla “Id”, kendini rahatsız eden enerji

yoğunluğuna fazla yüklenirse, dayanamaz ve kendini boşaltıma yani dışavuruma yönlendirir.

“Id” kişiliğimizin yanına yaklaşımdan korktuğu karanlık ve kör bir bölgedir. İçinde heyecanlar, korkular, arzular, hazlar, saldırganlıklar, yok edici istekler ve acıların bulunduğu sansürsüz bir deneyim alanıdır. Kişinin düşünmekten çekindiği hatta korktuğu duygular ve deneyim istekleri, “Id” (ilkel benlik) alanında bastırılmış olarak yaşama kapatılmış bekletilmektedir. “Id”te mantık yasaları, karşıtlık, karşı çıkma yoktur. Bununla birlikte, zaman ve mekana ilişkin zaman akışından kaynaklanan zihinsel değişimler bulunmaz. Dolayısıyla, zihinsel aktarım için düzenli bir imgeye ya da forma sahip değildir. Id, iyilik, kötülük ve ahlaki değerleri tanımaz. Psişenin bu alanı, içinde heyecanların ve duyguların kaynaştığı tam bir kaostur. Ekonomik veya sayısal, bütün süreçlerin üstünde “Id”in bağlantıda olduğu şey haz’dır (Read, 1981: 113).

Freud, sanatı esrarengiz bir şey olarak tanımlar. Sanat eseriyle verilen “haz” Freud için çok karmaşık bir ifadeye karşılık gelir. Freud’un üzerinde durduğu kesin bir şey vardır: Sanat, bir anlamda bireyin egoları arasındaki engelleri ortadan kaldıran bir özelliğe sahiptir. Sanatçı “Id” alanına iner ya da “süperego”ya çıkabilen bir yaratıcıdır. Freud şu açıklamayı yapar:

“Yaratıcı bir sanatçının içimizde oluşturduğu estetik zevk, belirli bir psikolojik gerilim sayesinde oluşmaktadır. Bu yaratıcı süreç, zihnin derin katmanlarından gelen içgüdüsel faktörlerdir. (...) Sanatçının bedeni ya da ruhsal yapısı, ona “ego ve Id”in derindeki katmanlarıyla ilişkili keşifler yapma imkanı tanır. Eğer bizler, bu bölgeyi kaynayan bir kazan olarak kabul edersek, sanatçı, zaman boyutu dışındaki bu bölgeyle özdeş olacak. Bizde, sanatçının içtepisine ulaşan vital enerjinin kaynağını açıklamış olacağız. Aynı şekilde, sanatçının anlatım için kullandığı ifade, evrensel ilhamın kaynağını göstereceği gibi zamansızlıkta anlaşılacaktır. Bütün bunlar, estetik hayatın yapısını araştırmadan önce psikolojik araştırmayla çözümlenebilecek sorunlardır” (Freud, 2006: 64).

Soyut dışavurumcu sanatçı, içgüdüleriyle bağlantı kurma ve bilinçaltı gerçekleriyle iletişime geçme yönüyle ayrıcalıklı bir kişiliktir. Sanatçı, coşkuyu oluşturan iç kaynaklarından gelen ve bir destek ögesi olan duyguyu saf dışı etmez. Onun amacı, bu gibi duygu yoğunluklarını ve içgüdüsel enerji patlamalarını sunmaktır. Soyut dışavurumcu sanatçı, Freud’un “Id” adını verdiği psişenin derin tabakalarındaki bilinmeyen bölgenin içeriğine girmeye çalışır. Bazı soyut dışavurumcu yapıtlar, bu

bölgenin alışılmamış güçlerini ve sıradışı deneyimlerini sergiler. Hatta sıradan bir gerçeklik kavramı ve deneyim durumu, sanatçıyı rahatsız eder. Sanatçının tüm meselesi, kendine ait olan bilincinin derinlerinde yatan gerçek duygu dinamiklerini deneyimlemektir. Bilinçaltı gerçekliğiyle yüzleşmek sadece sanatçının cesaretli tutumuyla gerçekleşmeye başlar.

Soyut dışavurumcu sanatta, bilinçdışının dinamikleri daima bilincin dinamiklerinden daha üstün olmuştur. Bilinçdışı, soyut dışavurumcu sanata sürrealistlerden miras kalan en önemli olgudur. 20. Yüzyılın başında, sürrealizm akımında bilinçdışının açıkça tek ilham kaynağı olarak görülmeye başlamasıyla, bilinçdışı kavrayış ile bilinçli algı arasındaki ayrım yaratıcı bir biçimde ortadan kalkmıştır. Rüyanın içinde her ikisinden de unsurlar vardı, bu nedenle rüya, imge ve düşünceleri görünüşte rastlantısal bir biçimde birbiriyle bağdaştırdığından, Freud'un ifadesiyle, bilinçdışına giden en meşru yoldu. Rüyaların soyut olarak temsil edilmesi, bilinçdışının içeriğini kapalı bir biçimde ortaya koyuyordu. Sürrealizmle birlikte rüya, sanat eserinin modeli haline geldi. Rüyanın sanatsal bir şekilde gösterilmesi, bilinçdışının modern sanatta baskın bir güç haline getirdi. Görünüşte belirli bir biçimden yoksun olan bilinçdışı, sanatın içeriği ve biçimi haline geldi. Estetik deneyim meselenin dışında bırakılmıştı çünkü bir bakıma her rüya estetik bir şaheserdi, çünkü içerikle biçim rüyalarda birbirinden ayrılamazdı. Estetik meselesi Freud'un rüya çalışması adını verdiği süreçle halledildiği içindir ki rüya sanatı sonucunda üretilen eserin yorumlanması, izleyicinin ve sanatçının zihninde üretilmesi kadar önemli hale geldi. Esere biçim vermek için hangi bilinçdışı yöntemler kullanılırsa kullanılsın, eserin gizli anlamı, açık içeriğinden daha önemli oldu. Biçim, bilinçdışının kendini görmesini sağlarken görüntüyü bozan bir ayna olduğu kadar, aynı zamanda, sürrealistler için “*rüyalar*” sanatının kararlılıkla çözmeye çalıştığı bir deneyimdi. Sürrealistlerin bu atılımı, bilinçdışının anlaşılamayacak kadar gizemli derinliklerine ulaşmak için bir başlangıçtı (Kuspit, 2010: 115-116). Gustav Jung, “Ruh” adlı kitabında, bir sanat yapıtının rüya ile ilişkisi hakkında şunları yazar:

“Büyük sanat yapıtları, bir rüyaya benzer. Bu yapıtlar, bütün açıklığına karşın kendini açıklayamaz. Bir rüya hiçbir zaman “böyle yapmalısın” ya da “doğru olan budur” demez. Tıpkı doğanın bir bitkinin büyümesine izin vermesine benzer bir görüntü sunar. Sanat yapıtından sonuçlar çıkarmak ise izleyiciye kalmıştır. Anlamı kavrayabilmek için sanatçıyı olduğu gibi bizi de şekillendirmesine izin vermemiz gerekir. O zaman sanatçının ilksel deneyiminin yapısını da anlarız. Sanatçı, kolektif psişenin şifalı ve tedavi edici derinliklerine dalmıştır ki; insanın orada bilinç soyutlaması ve arayışları, ıstırapları içinde kaybolmamıştır. Sanatçı, tam aksine bütün

insanları, bireyin duygularını ve çabalarını evrensel değerlerde insanlığa iletmesine imkân veren ortak bir ritme tutulmuştur” (Jung, 2017: 140).

Bilinçaltında olan herşey devamlı olarak dışa çıkıp varlığını göstermeye çalışır. Kişilik ise bilinçaltı durumundan kurtulup bir bütün olarak deneyimden geçmek ister. Bilinçaltı, bilince sızmaya çalışarak özün varlığını bize hep hatırlatır ve hatırlatmaya da devam edecektir. Çünkü bilinçlilik aslında bir uyku halidir. “*Bilinç*”, üst üste katmanlardan oluşan bilinçaltı sürecinden sonra var olmuş böylece “*bilinç*” dış dünyanın yanılsamalarıyla körleşmiştir. Bilinç, bilinçaltının yerini alırken “giz” bilinçaltı katmanlarının en derilerinde gizlenir. Sadece görünenin varlığını kabul eden insanın kökenle teması daha da zorlaşır (Jung, 2017:163-164).

Gustave Jung, soyut dışavurumcu sanatçılar tarafından çalışmaları incelenen bir bilim adamıdır. Jung’a göre, sanatçının yaşamı çelişkilerle dolu olup, başka türlü olumlu bir bilince sahip olamaz. Çünkü içindeki güç iki savaş halindedir. Bir yanda sıradan insanın hakkı olan mutluluk, doyum ve güvenlik özlemi, diğer yanda her kişisel arzuya baskın gelecek noktaya varan dizginlenemez bir yaratma tutkusu. Sanatçıların yaşamları genel olarak trajik olanın yanında aşırı doyumsuz ise, bunun nedeni uğursuz kader değil, sanatçının kişiliğindeki bir takım yetersizlikler ya da uyum sağlama becerisinden yoksun oluşudur. Sanatçı, sahip olduğu yaratıcı ateşin bedelini fazlasıyla ödemek zorundadır. Adeta her insan sınırlı bir enerji dünyaya gelmiş gibidir. Sanatçı ise, yapısındaki en kuvvetli güç, yani yaratıcılığı bu enerjiyi ele geçirilip tekeline alarak, geriye değerli bir şeyin ortaya çıkmayacağı bir şey bırakacaktır. Yaratıcı dürtü, sanatçının içindeki insanlığı öyle bir boşaltır ki kişisel “Benlik” sadece ilkel düzeyde veya alt düzeyde var olabilir (Jung, 2017: 136-137).

Sanatçının kendi benliğine ilişkin temas halinde olması ya da içgüdülerine erişmesi ruhsal açıdan bir “deneyim” durumunu açığa çıkarır. Dolayısıyla, Soyut dışavurumcu yapıt, sanatçıya ait “*kendilik*” ve “benlik” gerçekliğinin içeriğinden doğan bilinçaltının “psişik deneyim”ini yansıtmaktadır. Sanatçının bu psişik deneyim aşaması ise ilk adımda, kendi varoluşuyla ilgilidir.

1.5. Soyut Dışavurumcu Sanatta Varoluşçu Etki: “Trajik Duygular ve Kaos”

Soyut dışavurumcu sanatçıların devamlı olarak üzerinde vurgu yaptığı en önemli konu, yaşamın benliğe yüklediği duygu değerlerindeki olumsuz ve huzursuz edici varoluş

gerçekliğidir. Yaşamın varoluş gerçekliğinde ortaya çıkan “trajik duygular” ve “kaos”un bireyin iç dünyasında yarattığı acı ve huzursuzluk duygusu (ıstırap, karamsarlık, korku, yalnızlık, endişe, ölüm), soyut dışavurumcu sanat üzerinde etkili bir rol oynamaktadır.

Soyut dışavurumcu sanatçılar için resim yapma süreci, insanın varoluş mücadelesine ilişkin kahramanca bir savaş olmuştur. Hiçbir zaman tanımlanmış bir hareket olmamasına rağmen Sanatlarındaki resimler, ilerlemenin ötesinde, sanatsal yaratımda özgürlüğün kapasitesini temsil etmeye başladı.

Soyut dışavurumcu sanatçılar, gittikçe dramatik hale gelen yaşamın ölümcül yok oluşuna karşı tepkisel ve isyankar bir tutumda hareket ettikleri görülmektedir. Rothko, “benim resimlerim gerçek bir dramdır” der (Antmen, 2010: 156). Harold Rouschenberg’in soyut dışavurumcu sanat için yaptığı bir açıklamada: “yalnızca kendi kendini yani kendi gerçeğini inşa ettiği ve ölümcül bir şekilde bunun farkında olduğunu” ileri sürerek varoluşçu bir yaklaşımda bulunur (Fineberg, 2014: 36).

Varoluşçu düşünce, varlık sorununu salt insan olma sorunuyla bağdaştırarak, bireyin kendini gerçekleştirdiği değerlere yoğunlaşır. Varoluşçu düşüncenin insan varlığına ilişkin üzerinde durduğu temel sorunlar, güvensizlik, güçsüzlük, karamsarlık, ölüm, korku, hiçlik, tükenmişlik ve yabancılaşma gibi hem yaşamı hem de ruhu ilgilendiren ontolojik gerçekliktir. Varoluşçular, insanın, dünya içinde bir varlık olarak, güçsüz ve zayıf oluşuna, hiçliğine, toplum içinde kaybolmuşluğuna ve dogmatik yapılara yönelik eleştiri içindedir. Bu nedenle, genel ahlak ve düzen kurallarına karşı bir savaş vermektedir. Varoluşçuluk, insanın kendini bulması, kendini gerçekleştirmesi ve kendini var etmesi izleği üzerinde ilerlemektedir. Dünya içinde varolan insanın varoluş deneyimi açığa çıkarmaya çalışır.

1.5.1. Varoluşçu Düşüncede Absürd (Saçma) Kavramı

Varoluşçu düşüncenin temelleri, 19. yüzyıl düşünürlerinden Arthur Schopenhauer, Soren Kierkegard, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche tarafından atılmıştır. İnsan doğasının iç dünya gerçekliğine yoğunlaşan bu filozoflar, 20. yüzyıl modern düşünce biçimini derinden etkilemiştir. 20. Yüzyılın ilk yarısı, Karl Jasper, Maurice Merleau Ponty, Jean Paul Sartre, Martin Heidegger, Albert Camus gibi düşünürlerin öne sürdüğü varoluşçu görüşler, modern Batı dünyasında insan benliğine ilişkin çarpıcı bir felsefe

anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bilimsel, kuramsal ve analitik yaklaşımların dışında hareket eden varoluşçu düşünürler, varolmanın deneyimi içinde yaşayan öznenin yalnızlığını, anlamsızlığını, uyumsuzluğunu ve ölümle kuşatılan yazgısını gündeme getirmişlerdir. “Ben olma ödevi” ve “umutsuzluk” varoluşçu düşüncede önemli bir konum arz eder. Bu açıdan, varoluşçulukta “benlik” kavramı, umudun ve umutsuzluğun ölçütüdür. Varoluşçulara göre, yaşamın kendisi ve yaşamla iç içe geçmiş insanın benlik bilinci bir “saçmalık” sorunuyla baş başa kalmaktadır. Yaşamın anlamsızlığa ve uyumsuzluğuna karşı öne sürülen “Saçmalık” (absürd), varoluşçu düşünürleri ortak bir merkezde buluşturan kavramdır. “Saçma” ve “uyumsuz” olan şey, insan varlığına yönelik bir anlam verilememesiyle başlar. Albert Camus’a göre, saçmalık, dünya ile insan ilişkisinden ortaya çıkar. İnsanın olmadığı yerde saçmalıktan (absürd) söz etmek olanak dışıdır; saçma olması için insana ve dünyaya ihtiyaç vardır. Taraflardan birini olmaması saçmanın ortadan kalkması demektir. “Saçma” kavramı, Camus’un “Sisifos Söylencesi” adlı eserinde şöyle ifade edilir:

“Absürd, evlilikler, meydan okuyuşlar, kinler, susuşlar, savaşlar hatta barışlar vardır. Bunların heesinde saçmalık, bir karşılaşmadan doğar. Öyleyse şunu söyleyebilirim ki saçmalık duygusu bir olgunun ya da özlemin basit bir incelenmesinden doğmaz. Saçmalık, bir olgu ile belirli bir gerçek arasındaki, bir eylem ile o eylemi aşan bir karşılaşmadan fişkirir. Saçma, özü gereği bir kopuştur. O, karşılaştırılan unsurların ne birinde ne de diğerindedir. Saçma, olayların karşılaştırılmasından doğar” (Camus, 1998:33).

Soyut dışavurumcu sanatçı Willem De Kooning, 1960 yılında David Sylvester ile konuşmasında şunu söyler: “Bugün düşündüğümüz zaman, boyayla bir insan resmi gibi bir resim yapmak gerçekten de absürttür. (...) Ama hepsindende daha da absürt olanı, onu gerçekten yapmamış olmaktır” (Finberg, 2014: 83). De Kooning için resim, varoluşunun sürekli değişken koşullarıyla karşılaşmada ve bağlantı kurmada keşiflere açık bir olanak sağlar. Burada sanatçı, olaylara ilişkin karşılaşmada, absürt’ü “yapmak veya yapmamak” arasındaki farka bağlamaz. Absürt, her iki eylemin (yapmak veya yapmamak) varoluşunda zaten vardır; bu nedenle absürd Camus’de belirttiği gibi “olayların karşılaştırılmasından” doğar.

Varoluşçu düşünürlerle göre, “saçmalık” yaşamdaki “trajedi” ve “kaos”u yaratan ana nedendir. Saçma, amaçtan yoksun olandır, insan kayıptır, tüm eylemler duygusuz, uyumsuz ve boşunadır. Soren Kierkegaard’a göre insan, kendi varlığının anlamını unutmuştur. İnsan, kendisine inanmayan ve kendi gerçekliğine tahammül edemeyen

tehlikeli bir öznedir. En tehlikelisi, kişinin kendi benliğini kaybetmesine karşı hiçbir şey olmamış gibi sessiz sedasız bu dünyadan göçüp gitmesidir. Kierkegaard şöyle devam eder:

“Her insanın en içinde bu korku yerleşiktir. İnsana göre, dünyada yapayalnız kalabileceği, Tanrı tarafından unutulmuş olabileceği, milyarca insan arasında gözden kaçmış olabileceği korkusu. Ama bu korku, bu iç daralması korkaklar için değildir. Ancak korkuyu yüreğinde bütün uyanıklığı ile duyan ve bundan kaçamayan kimse bu korku ile varoluşunun uyanıklığını sürdürebilir” (Akarsu, 1998: 194).

Schopenhauer, varoluşun bütün formlarının insan gerçekliğinin “anlamsız boşluğu”nu ortaya çıkardığını söyler. Schopenhauer’e göre, insan sonlu ve sınırlı bir varlık olarak sonsuz ve sınırsız bir zaman içinde yaşar. Bu nedenle, varlık olma aşamasına eremeyen sürekli bir oluş, tatmin olmayan sürekli bir arzu içindedir ve insanın yaşam mücadelesi ise hüsrarla biten bir çabadır (Taşdelen, 2017: 149-150).

Diğer taraftan, içinde yaşanılan çağın büyük toplumsal sorunları da varoluş düşüncesinin biçimlenmesinde önemli etkiler yaratmıştır. Varoluşçuluk, sokakların sefaletinde, kitlesel kültürün bireyselliği yok eden yıkıcılığında, esir kamplarının vahşetinde, savaş meydanlarında ve kanlı devrimlerin yarattığı trajik olaylarda kendini göstermiş duyarlı bir düşüncenin ürünüdür. 20. yüzyılın ilk yarısı yaşanan sosyolojik çöküntünün insan yaşamı üzerindeki olumsuz etkisi, varoluşçu düşünceyi derin bir eleştiriye sürüklemiştir. 1940 yılı sonrası, Jean Paul Sartre, Martin Heidegger, Albert Camus, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche gibi varoluşçu düşünürlerin eserleri, Amerika ve Avrupa’da yaşayan soyut dışavurumcu sanatçılar üzerinde belirli bir etkisi vardır. Soyut dışavurumcu sanatta varoluşçu düşünce gibi insan doğasının anlamını yaşamın saçma ve acı olan trajik gerçeklerinde görmektedir.

1.5.2. Soyut Dışavurumcu Sanatta Trajik Duygu Eğilimleri

Soyut dışavurumcu sanatçılar, resimlerinde öneriler sunmadılar ve kendi manifestolarında bazı kurallara bağlı sınırlar çizmediler. Temel sorun olarak gördükleri şey, hâlâ sanatlarının can çekiyor olmasıydı. Sanatçı bilincinde var olan korku, kaygı, ıstırap, çelişki gibi duyguların kaynağı sonsuz evren boşluğu içinde “yaşam” denilen sonu ölümlü yazgıydı. Soyut dışavurumcu sanatçılara göre bu yaşam bilincinin verdiği anlam belirsizdi ve insanın bu bilinmeyene doğru sürüklenmesi ise tam bir trajediydi. II. Dünya Savaşı’nın travmatik deneyimi ve atom bombasının mirası, felsefede ve

dönemin sanatında büyük bir tezahürattı. İkinci Dünya Savaşı sonrası varoluşçuluk, insan deneyiminin karanlık potansiyeli ve insan davranışlarındaki özgünlük gereksinimi ile boğuşan bazı soyut dışavurumcu ressamalara benlik gerçekliğini açığa çıkarmaya olanak sağlayan bir düşünme yöntemi sundu. Varoluşçu düşünceden etkilenen soyut dışavurumcu sanatçılar için tuvaler, benliklerini ifade ettikleri mekânlardı.

Soyut dışavurumcu sanat ve varoluşçu düşünceyi buluşturan ortak nokta bu “trajik” durumun yarattığı huzursuzluk duygusuydu. Motherwell, modern yaşama karşı soyut dışavurumcu sanatçının muhalif tutumunu şu ifadeyle açıklar: “Asi, bireyselci, alışılmışın dışında, duyarlı, irkiltici. Bu davranış evrendeki huzursuzluk duygusunda kaynaklanmaktadır. Hissedilmiş deneyime gereksinim vardır.” Robert Motherwell’in 1948 yılı sonrası yapmaya başladığı “Ağıtlar” (Eliji) ve “Akşam üstü Saat Beşte” adını verdiği seri çalışmalar, İspanyol İç savaşı sırasında faşistler tarafından idam edilen İspanyol şair Garcia Lorca’nın trajik ölümüne atıfta bulunur. Yapıta adını veren “Akşam üstü Saat Beşte” ve “Ağıtlar” şair Garcia Lorca’nın şiirlerinden alıntıdır. Motherwell bu resimlerinde, “terkedilmişlik, umutsuzluk ve yarımsızlık” metaforlarından söz eder. Yapıtlar, şair Garcia’nın unutulmayacak kadar korkunç bir şekilde vuku bulmuş ölümüne şairin şiirleri üzerinden betimlemektedir. “Ağıt” (Eliji) teriminin kendisi ölüme karşı yakarış anlamına gelmektedir. Motherwell, resmetme eylemiyle, bu duyguları, trajik ve evrensel ölçekte şiirsel bir vizyona dönüştürmüştür. Lorca’nın şiiri, arenada yaralanmış bir boğa güreşçisi ile ilgilidir. Şiirin anahtar görüntüleri çerçevesinde üç sembolik renk, auralar yaratır: “Kırmızı ve kan, güneş ışığının göz alıcı beyazı, ölümün ve gölgelerin siyahlığı vardır.” Motherwell için “İspanyol Cumhuriyeti için Ağıt” teması, yaşam ve ölüm, devrim ve şiddet, savaş ve isyanın vurgulandığı bir varoluş mücadelesini temsil eder.

Bir sanatçı, özellikle de bir de şair her zaman anarşisttir. Başka sesleri dinlemeden önce her zamaz kendi benliğinde yükselen üç temel sese kulak vermelidir: Bütün belirtileriyle ölümün, aşkın ve sanatın sesi. Lorca’nın 1936’da öldürülüşü sonradan sağ basında söylendiği biçimiyle, iç savaşın kargaşası içerisinde istenmeden gerçekleştirilmiş bir kaza, ya da birkaç gözü dönmüş caninin işi değil, kendi içinde oldukça tutarlı ve sistemlice işlenmiş bir cinayettir. Öldürülen kişi, Granada’daki “İspanya’nın en aşağılık burjuvazisiyle” sürekli alay eden bir sanatçı, İspanyol değerleriyle uyum kuramayan bir eşcinsel, Çingeneler, Mağribiler, Zenciler gibi

aşağılık kesimlerin destekçisi, kutsal Katolik inançlarına ve aile kurumuna dil uzatan bir şair ve sol düşünceyi savunan bir aydın, yani darbeyi gerçekleştirenlerin ve onların Granada'daki destekçilerinin kafa yapılarının keskin bir düşmanıdır. Dolayısıyla onu ortadan kaldırmanın faşist darbenin karakteri açısından sembolik bir değeri olduğu şüphe götürmez (Derlek, 2011).

Resim 1: R. Motherwell “İspanya için Ağıtlar” 175 x 289 , T.Ü.Y.B. 1961.



Kaynak: www.metmuseum.org/toah/works-of-art/65.247.2019.

Fransız sanatçı Jean Fautrier, resimlerinde dehşet içerisindedir. Fautrier'ın 1942 ve 1945 yılları arası yaptığı “Rehine Başı” adlı serinin içeriği, yaşanmış bir olayın acısına ilişkin bir drama sahiptir. Fautrier'ın İkinci Dünya Savaşı esnasında Nazilerin işkence ve zulumlerine şahit olması, sanatçıda derin etkiler bırakır. Alman askerlerinin esir düşen ve “Fransız direnişi”ne katılmaktan yargılanan vatandaşları vahşice idam etmesi, Fautrier'ın “Rehine Başı” (Otage) adlı yapıtlarında ifade edilir. Alman askerleri tarafından yapılan katliama bir tepki olarak ortaya çıkarılan bu yapıtların sanatçının hayatında hazin bir öyküsü vardır. Fautrier, psikiyatri tedavisi için kaldığı Valleeaux Laoup kliniğin yakınındaki ormanda idam edilen Fransız vatandaşlarının işkence ve ölüm çığlıklarını duyduğunu anılarında yazar (www.newyorkartworld.com. [20.11.2018]). Fransız yazar Andre Malraux (1901 – 1976) Fautrier'ın yapıtlarını ‘acının hiyeroglifi’ olarak değerlendirdi. Her türlü vahsete tanık olan sanatçının önemli yankılar uyandıran rehineler serisi, "su yesili fon üzerine kalın bir doku tabakasından

oluşur. Yoğun doku birikimi, sanatçının bir fırça darbesiyle yüz biçimine dönüştürülmüştür. Fautrier şu açıklamayı yapar: “Ortaçag insanı nasıl cüzamlılılarıyla yaşamaya alışmışsa, yirminci yüzyıl insanı da işkence edilen rehineleriyle yaşamaya alışıyor” (Ragon, 2009: 38).

Resim 2: Jean Fautrier “Rehine Başı” 45 x 55 K.Ü.Y.B. 1944.



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/jean-fautrier/dotage.2018>.

İkinci Dünya savaşının sanatçının iç dünyasında yarattığı derin duygu yaraları ve acılar, dönemin kaos ve trajik durumuna bir göndermede bulunur. Fautrier'in “Rehineler” serisi için Francis Ponge şöyle der: “Bana göre bu görkenli yapıtın geçmişte bir benzerini bulmak için Michelangelo’nun kölelerine uzanmak gerekir” (Ragon, 2009:31). Belçikalı yazar Costant Malva, soyut sanatı “çöken toplumumuzun ve çok harcadığı için tükenmiş bir dünyanın sanatı” olarak tanımlar. Fautrier, saldırı, şiddet, baskı, korku, sürgün ve ölümlerin yaşandığı bir ortam içinde oluşan belleğin birikimlerini yansıtır. Bellek, içinde devamlı sakladığı aynı zamanda yaşattığı anılarla insanı bırakmaz ve kendini bir çıkışa zorlar. Fautrier, oluşan bu olumsuz belleğin kendini çıkışa zorlayan duygu deneyimlerini resimlerinde etkinleştirir.

Resim 3: Wols, “Her Şeyin Bitti” 81 cm x 81 cm T.Ü.Y.B. 1946.



Kaynak: theartstack.com/artist/wols-1913-1951-alfred-otto-wolfgang-schulze. 2018.

Soyut dışavarmcu sanatın önemli isimlerinden bir olan Wols “ben öncelikle belleği yok etmeye çalıştım” der. Wols’un yapıtlarında gördüğümüz sert fırça kazımları tuvale yapılan gergin müdahaleler, sanatçının acı, siddet ve ölüm gibi duyguların ifadesini üslenmesinden kaynaklanır. Wols’un kısa süren hayatının özgeçmişi sefalet ve alkolle mücadele ederek geçirdiğinden trajik bir içeriğe sahiptir. Sanatçı, İkinci dünya savaşının neden olduğu yıkım ve soykırım nedeniyle yaşamının ondört ayını esir kamplarında sürgün olarak geçmiştir. Bu nedenle, Wols, yapıtlarında açıkça görülen kaos konuları, hayal gücünün tümörleri gibidir. Wols, eski ahlaki ve insani değerlerin yitilmesiyle gölgelenen; savaş, acı ve sıkıntılarla geçen bir yaşamın belirleyici etkisi altında ürün veren kayıp bir kusagın temsilcisi olarak görüldü.

Çürüme ve parçalanmanın yarattığı başkalaşım bir metaformoz olarak sanatçının biçimlerine yansımaktadır. Resimlerinde, kurtçuklar, böcekler, vucut parçaları, bitkiler gibi yaşayan ve değişen sonra yok olan şeylerin metafor etkileri vardır. Sartre için Wols, çalışmalarıyla ve hayatıyla Varoluşçu düşünenin tam bir göstergesidir. Sartre, Wols için şunu yazar:

“Wols, bir keresinde bana su ifadede bulunmuştur: “nesneler... bana dokunur, bu katlanılmaz. Onlarla temasta bulunmaktan korkuyorum.” Bu kelimelerin burada ne anlama geldikleri benim için hemen hemen hiçbir fark yaratmaz. Onun anlatmak istediği nesnelerin ona dokunduğu çünkü onun kendi dokunmasının onların üstüne degmesinden korktuğu dur.Onlar onun için onun dışındadırlar, onları görmek kendisini hayal etmektir, onu hipnoz ederler; deniz yosunu ve kırkayak onun kendi dogasını yansıtır, ağaç kabuğunun bogumlarında, duvarın çatlaklarında kendisini çözümler; kökler, sarmasıklar, doku boslukları, çoğalan virüsler, kadının kıllı cildi, erkek mantarın sismis gevsekligi onunla uzlaşır: onlarda o kendisini bulur. Diger taraftan, gözleri kapalı, gecesinin içine çekilmiş bir biçimde dünyada olmanın evrensel korkusunu hisseder; bir tas üzerindeki siğilin rezil ortaya çıkısını, varlıklarının imkânsız reddince çiçeklere sebep olunan larva biçimindeki hayvan ve bitkilerin somurtkanlığını, her sey onun gölgeyle kapatılmış retinasında belirir. Sadece bir olan iki yol: büyülenme (cezbedilme), otomatizm (otomatik olus).

Resim 4: Wols, “İsimsiz” Fotoğraf, 1947.



Kaynak: www.ubugallery.com/gallery/artists/wols/#gallery-image/1, 2019.

Wols belli bir kisiyi kendi gerçekligi içinde, kendi varoluşu içinde yakalamaya çalışır. Sanatçı, toplumsal olarak dışlanmış kişilerin yaşam koşullarının yarattığı etkileri ve bireylerin bulundukları ortamların rastlantısallıklarını ince bir bakış açısıyla ele alır. Yaşamdaki garip ilişkilerin içerisine Fotoğraf çekimlerinde Wols tarafından yerleştirilen, böbrekler, et parçaları, yaralanmalar, derisi yüzülmüş tavşan, uzuvları kırılmış ya da koparılmış oyuncak bebekler, çürümüş bitkiler gibi nesneler, yaşam ve ölüm arasındaki bağlantıda farklı bir metafor oluşturur. Wols'un 1940 yılında çektiği fotoğraf kareleri, varoluşun ötekileşmiş yüzünü yani bireyin kendi dışındaki olayların

yine kendi yaşamıyla benzerliğini sentezlemektedir. Böyle bir sentez, ilk bakışta, insana bulantı ve tiksinti gibi nefret uyandıran bir etki vermektedir. Sanatçının yapıtlarında ortaya koyduğu nesneden uzaklaştıran bu aykırı etki varoluşa karşı duyulan bir duygudur. Sartre “Bulantı” adlı eserinde şöyle yazar: “İnsan kendisini yarattığı için, özgür ve sorumlu olmak zorundadır. Bulantı bu sorumluluğu duymaktır. Ama bu bulantı insanı eylemden ayırmaz, tersine eyleme zorlar”(Sartre, 2009). Yaşanılan tefekkür, korku, tiksinti veya dehşet duygusu, iğrenç ya da tehlikeli bir nesne karşısında duyulan doğal iğrenme veya korku duygusu gibi “kinetik” bir duygu değildir. Çünkü burada hızlandırıcı neden nesne değildir. Daha çok, nesnelerin bağlı olduğu ve özneyi de bağlayan, zaman mekan nedensellik ilişkisindeki kopma duygusunun yaşanmasıdır (Campbell, 2016: 180).

Sartre’ göre doğaötesi (metafizik) sezgi, sanat yapıtının evrenini kendi dokusuyla besler. Bu doğaüstü metafizik sezginin fenomenolojik psikoloji ile yakından ilişkisi vardır. Sartre, klasik felsefe yanlışları üstüne kurulan tüm “gerçekçi imgelem” kuramlarına karşı çıkmıştır. Sartre için imgelem, hem ruhsal dünyanın kendi imgeleri ve algıları arasında spontan yaptığı farklılaştırmaları göz önünde bulundurmalı, hem de düşüncenin işlemlerinde imgenin oynadığı rolü açıklamalıdır. Bu bağlamda, Sartre “sıfırdan başlamanın” gereğini vurgular. Sanat yapıtı gerçekliğin bir taklidi ya da tasarınlanması değil, sanat yapıtı aracılığı ile gerçekliğin kendi başına oluşturulmasıdır. Sartre’nin bu öğretisi estetik bir izlek olarak bütün sanat dallarına uygulanabilir. Ortaya konan sanat yapıtı gerçekten de artık doğaya geri dönmez. Gerçek dışı görüntü kendini sanat yapıtında bir bütün olarak ortaya çıkarır (Bozkurt, 1992:284-290). Bu bütünlük yaşamın olumlu ve olumsuz yönleriyle var olan gerçekliğidir.

Soyut dışavurumcu sanatçı Clyfford Still’de yapıtlarını: “Yeryüzünün, lanetlinin ve yeniden yaratılmışın resmi” olarak tarif eder Still, şöyle devam eder: “Resim deneyimlerim sayesinde beni avucuna almış ölümcül baskılardan kurtularak dirilişe geçiyorum” (Fineberg, 2014:37-75). Still, resimlerinde (resim:5) “güzellik” ve “çirkinlik” gibi geleneksel kavramların ötesine geçer ve deneyimlerle değişime uğrayan varoluşçu ifadenin yolunu açmaya çalışır. Still’in yapıtlarında, içsel hareketlerin bir çırpınışı olan dokulu formlar, karamsar renklerle birleşerek tuvalin yüzeyini kaplar.

Varoluşçuluk, dışavurumcu sanatın özüne yerleşmiş bir düşünce biçimidir. Sanatçının duygu deneyimlerinde yaşadığı acı ve huzursuzluğu açıklamada varoluşçu düşünürlerin

görüşleri önemli bir yere sahiptir. Nietzsche, kavranılması zor olan sanatçı varoluşunu “İnsanca Pek İnsanca” adlı eserinde şu cümlelerle açıklar:

“Sanatçı, yaşama getirdiği görkemli, derinlemesine anlamlı yorumlarının elinden alınmasını hiçbir koşul altında izin vermeyecektir ve kendisini yalın, sade yöntemler ve sonuçlar karşısında savunur. Sanatçı, sanki daha yüce bir insanlık onuru ve anlamı için mücadele ediyormuş gibi görünür. Gerçekte, sanatçı, kendi sanatı için en çok etkili olan varsayımları, yani fantistik olanı, efsanevi olanı, kuşkulu olanı, aşırı olanı, sembolik olanın anlayışını, kendi kişiliğinin abartılmasını ve dehada mucizevi bir şey olduğu inancını bırakmak istemez. Bundan dolayı sanatçı, kendi yaratılış biçiminin devamını, herhangi bir biçimdeki gerçeğe bilimsel bir şekilde adanmaktan daha önemli görür. Bu ne kadar yalın görünürse görünsün(...) Sanat, silikleşmiş ve solmuş düşünceleri koruma altına alma görevini icra etmenin yanı sıra onları bir parça ıslah eder. Sanat bu görevini yerine getirirken farklı çağları sarılıp sarmalar ve onların ruhlarının geri dömesini sağlar. Bir anlık da olsa eski duygu bir kez daha canlanır ve kalp unutulmuş başka türlü bir ritimle atmaya başlar” (Nietzsche, 2010:138).

Resim 5: Clyfford Still “İsimsiz” 109 cm x 135 cm, T.Ü.Y.B. 1946



Kaynak: <http://www.artcritical.com/anne-sassoon-on-clyfford-still.2019>.

Adorno 20. yüzyılın sanatı hakkında şunu yazar: “Sanat, zedelenmiş bir mutluluğun taşıdığı vaattir. Tinsel, kültürel olgular ve sanat yapıtları bütünüyle maddi gerçekliğe indirgenemez çünkü onların görece bir özerklikleri vardır. Sanat yapıtı öncelikle içinden çıktığı toplumun tüm çelişkilerini taşır. Bu çelişkileri aşamaz ama aşma ya da

değiştirme, dönüştürme potansiyelinin bekçiliğini yapar. Sanat, çağın duyarlılığı için bir meydan okumadır (Bozkurt, 1992:252).

Resim 6: B.Newman “Hac Durakları Birinci Durak” 153 x 197, T.Ü.A.B. 1958.



Kaynak: www.wikiart.org/en/barnett-newman/the-station-of-the-cross-first-station. 2019.

Soyut dışavurumcu sanatçılar, kendi varoluş arayışlarında eski inançları ve dinsel dogmaları yeniden gündeme getirmişlerdir. Barnett Newman ve Mark Rothko'nun dinsel içerikli temalarında da “ölüm ve terkedilmişlik” duygusu, varoluşun trajik bir yansıması olarak işlenmiştir. Newman'ın “Hac Durakları” ismini verdiği yapıtlarında soyut ve evrensel bir yaratılış deneyimini izleyiciye aktarır. “Tanrım, Niçin? Beni Niçin Bıraktın? Ne Diye? (Lama Sabaktani) sorularını soran Mesih'in ıstırap dolu yolunu sorgular. Bu ıstırap, İsa'nın feryadıdır. Bu ıstırap yolu bir yürüyüş değil, insanın yanıtlanmamış korkunç sorusudur. Soyut dışavurumcu sanatçılar, ruhun bütünlüğü ve cömertliğinden yoksun olan bir dünyada benliklerini yitirmemek için mücadele verirler. Dünyanın nihai kurbanı olan İsa'nın (acımasızca çarmıha gerilen, ama acı sonuna kadar dürüstlüğü ve başkalarına yönelik ilgisini koruyan kişinin) öyküsünün çok sayıda geleneksel sanat ürününün konusunu oluşturmasının sebebi yalnızca ideolojik ve toplumsal değildir, aynı zamanda varoluşsalıdır.

Resim 7: Barnett Newman, “İbrahim” 210 x 87, T.Ü.Y.B. 1949.



Kaynak: www.moma.org/collection/works/80191. 2019.

Newman, estetiğin ilk varoluşsal trajik bir olgu olduğunu düşünür. Newman, “temel kök” dediği, “boşluk” karşısındaki trajik durumuna, kendine dair farkındalığına ve çaresizliğine karşı duyduğu korku ve kızgınlıkla çığlık atan, hırıltılar çıkaran ilk “insan”dan ayrılmaz. Newman'ın varoluşsal anlayışı, cennetten kovuluşundan sonra Adem'in düştüğü durumun bir versiyonudur. Newman'ın sanatı cennetten kovulmadan önceki Adem'i arar yani Tanrı'nın yaratısı hafızasında taze olan ve Tanrı'yla iletişim kurarak yaratıcılığını kullanabilen Adem'dir. Newman şu soruyu sorar: “İnsanı ressam ve şair olmaya iten, görünüşte anlamsız dürtünün varoluş nedeni, açıklaması nedir?” Newman'a göre, sanat yapmak demek insanın toplumsal yaşama mahkum edilişine çılgınca meydan okuyarak Adem'in cennetten kovuluşundan önceki Tanrı gibi yaratıcı olunabilen kutsal duruma yani insanın varoluşunu "orijinal" kılan ilk estetik köke geri dönme demektir (Kuspit, 2010: 42-45).

İnsan, dünya içinde kendi kutsallığını arayan fakat trajik bir yalnızlık yaşayan çaresiz bir varlıktır. Heidegger'in deyimiyle “dünyaya atılmıştır”tır. Hissettiği şey sadece bir “boşluk”tur. Newman'a göre insan, varlığının toplumsal olmayan özüne dönerek var

oluşunun orijinallliğini yaşamalıdır. yani kendisinin eşsiz bir yaratı olduğunu fark etmeli, böylece yaratıcı olmayan bir toplumda yaratıcı biçimde yaşamak için cesaret kazanmalıdır. Newman, “İbrahim” adlı yapıtını (Resim:7), karanlık bir tarzda ifade etmiştir. Diğer taraftan, yapıtta sanatçının “Abraham” adını taşıyan babasının ölümüne bir gönderme vardır ve İbrahim peygambere atıfta bulunur. Sanatçı, tuvalin ortasındaki şeridin sağ kenarını merkez çizgisine yerleştirerek gizli bir simetriyi kodlar (Fineberg, 2014). Koyu bir palet ve ağır bir şerit kullanarak yaptığı bu siyah resim, apaçık varoluşsal bir umutsuzluk içerir. Martin Heidegger’in “Hölderlin ve Şiirin Özü” demesinin sonlarında yazdığı gibi: “Uçup gitmiş Tanrıların ve gelmekte olan Tanrının zamanıdır bu. Yoksunluk zamanıdır, çünkü çifte eksiklik ve olumsuzluk altında bulunmaktadır. Uçup gitmiş tanrıların artık olmayışı ve gelmekte olan tanrısında gelmemişliği” (Heidegger, 1979’dan akt. Su, 2014: 125). Yalnızca bir tanrı bizi kurtarabilir derken Heidegger: “Yalnızca onu düşünce yoluyla getiremeyiz, en çoğu onu beklemek üzere bir serbestlik ortamı uyandırmaya muktediriz” diye ekleyerek insanların bir tür tevekkülden başka bir şey önermemektedir. Sanat deneyimini bu şekilde dini bir şey olarak görmek, onda bir kutuluş umudu aramaya sanatçıyı çağırır (Su, 2014: 123).

Rothko’da geç dönem çalışmalarında aynı tema üzerine yoğunlaşır ve “İncil” metinlerinden yola çıkar. “İsa’nın Çilesi” ve “Defnetme” adı verdiği resimlerinde, “ölümle açıkça ilgilenme” vardır. Rothko, bütün bir sanatın ölümlülüğün ip uçlarıyla bağlantılı olduğuna inanır. Dominique de Menil, Rothko’nun resimlerini: “Mahvolmuşluğumuzun trajik gizemi, Tanrı’nın sessizliği, Tanrının dayanılmaz sessizliği” olarak tanımlamıştır (Fineberg, 2014: 104-111). Sanat eserinin kendisi ise bu dönüşün sessiz bir yadigarıdır; en önemli nokta da budur, çünkü yalnızca yaratıcılık, yaşama anlam ve töz katar (Kuspit, 2010: 42). Rothko, inançların, dinlerin ve mitlerin varoluş üzerindeki etkisini göz ardı etmez. Rothko, 1945 yılında şunu yazar:

“Dünyanın maddi gerçekliğine ve şeylerin özüne tutundum. Ben, bu gerçekliği ancak, bir yere kadar genişlettim. Aklın eseri dünya ile bunun dışında Tanrı’nın eseri dünyanın eşdeğer varoluşu konusunda ısrarcıyım. Sürrealistler, mite ait sözcüğü ortaya çıkarttı ve bilinçdışının fantastik dünyası ile gündelik yaşamın nesneleri arasında bir eşleşim kurdu. Eşleşim, bana göre, sanat için tek kitap olan enerji dolu trajik deneyimi oluşturur” (Fineberg, 2014:109).

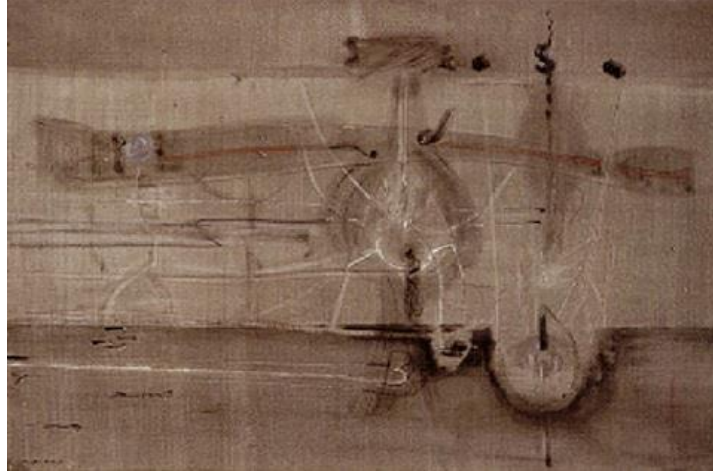
Soyut dışavurumcu sanatçılar için varoluş, bireyin kendini sorguladığı kadar dinlerin ve inançların içeriğinde saklı kalan ilahi gerçekliğin “yüce” değerlerini arar. Soyut dışavurumcu sanat, soyutlamada, varoluşun “yüce”ye olan özlemini benimser. Trajik ve yüce olanı keşfetmeye çalışır. Bu nedenle, soyut dışavurumcu sanatta, karmaşık ve derin düşünceye sahip varoluşçu yaklaşım, tutkuyla renklendirilmiş ve duygu yüklü tuvallere dönüşmüştür. Böylece, soyut dışavurumcu yapıtlar, ilahi anlatımın getirdiği varoluşçu hissin bir kanıtı olmuştur. Nietzsche, sanat, varoluş ve din arasındaki ilişki hakkında şunu yazar:

“Sanat, dinlerin çöktüğü yerde sesini yükseltir. Din tarafından yaratılmış birbirinden farklı duyguları ve ruh hallerini ele geçirir, onları bağrına basar, kendisi daha derin daha canlı hale gelir ve daha önce iletemediği coşkunluğu ve heyecanı böylelikle iletebilir. Dalgalanan sel gibi taşan dinsel duygu bolluğu tekrar tekrar öne atılır ve yeni alanlar fethetmek ister. Ancak yükselen aydınlanma dinin dogmalarını sarsmış ve onların hakkında ciddi bir güvensizlik yaymıştır. Bu yüzden aydınlanma tarafından dinsel alanın dışına itilen duygu sanata sığınır. İnsan çabalarında yüksek, mahzun bir rengi algıladığımız her yerde, ruhların dehşetinin, tütsü kokusunun ve kiliselerin gölgesinin sanata yapışık olduğunu düşünebiliriz. (...) Sanatçı, hiç kuşkusuz, yüreğinin derinliklerinde şiddetli bir acı hisseder ve onu ister din ister metafizik olarak adlandıralım, yitirilmiş aşkını ona geri getirebilecek biri için iç çeker. Onun entelektüel kişiliği böyle zamanlarda sınava tabi tutulur (Nietzsche, 2010: 140).

Soyut dışavurumcu sanatçılar için “Yüce” yalnız üstünlüğe duyulan istek sorunu değildir. Soyut dışavurumcu sanatçılar, dinsel inançların ilahi kudretini, kendi ruhlarının yaratıcı gücüyle özdeşleştirmeye çalışmışlardır. İnsana ilahi kudretin nasıl görüldüğünü yansıtmak sanatçıların odak noktasındadır. Bu konu hakkında Robert Lynton “Modern Sanatın Öyküsü” adlı kitabında şunu yazar:

“Anlatılmak istenen çok basittir. İlahi kudretin nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri öyledir ki, en iyi Rothko tabloları, bilinçaltında hareket ediyormuş gibi algılanır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur. Dinsel resimlerin ürkek derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve Rothko, herhangi bir dine bağlılığı olmayan sanatçıların çalışmaları, soykırım, topyekun savaş ve yıkım gibi etkilerle serseme dönmüş olan bir dünyanın istediği anlamları yakıştırabileceği imgeleri oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ilk bakışta tutumları, soyut dışavurumcu akımın diğer öncülerinden farklı olmamıştır. Yani, onlarda dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenmeyerek, ilk iş olarak kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Ancak bu ressamların öznel arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı. Konunun önemi üzerine durmuşlar ve soyut kompozisyonlarına bile anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda hayranlarını ikna etmeyi başarmışlardır” (Lynton, 2004: 239).

Resim 8: Mark Rothko “Defnetme” 56 x 76, K. Ü.S.B.1946.



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/mark-rothko/entombment.2019>.

Soyut dışavurumcu sanatçılara göre, varoluşun trajik yönü, “ölüm” gerçekliği karşısında bireyin bir hiçlik noktasına geldiğidir. Varoluşçu düşünürler, insan varlığının yaşama karşı bir “hiçlik” noktasında bulunduğu öne sürerler. Bu durumda yok oluş, tükenmişlik ve ölüm gerçekliğiyle var olan benlik aslında bir “hiç”tir. Paul Jean Sartre (1905-1980), “Zaman ve Hiçlik” adlı eserinde şöyle yazar: “Bilinç, hiçlikten öncedir ve kendini varlıkta devşirir. Gerçekten de hiçlik, kendi kendisiyle yalın özdeşlik, eksiklik, boşluk, belirlenimsizlik ve içeriksizlik değil midir? O halde, salt varlık ve hiçlik aynı şeydir” (Sartre, 2010: 61).

Sartre’nin korku, iflas, ölüm ile ilgili derin düşünceleri, endişe ve belirsizlik üzerine odaklanması, ve hepsinden öte, bireyin kendi kendisiyle doğrudan ve kendiliğinden karşılaşma konusundaki araştırması, bütün varoluşçu yazarlar üzerinde belirleyici olmuştur. Bu nedenle, varoluşçu düşünürler için önemli olan şey, bireyin kendini gerçekleştirmede yaşadığı deneyim ve yaptığı eylemdir. Sartre’ye göre insan önce varolur, sonra kendi ile karşılaşır ve kendisini sadece kendisi tanımlayabilir. 1944 yılında yazdığı denemede şu açıklamada bulunur: “Tek kelimeyle insan kendi özünü yaratmalıdır. İnsan, dünyaya fırlatıldığında orada acı çekerek mücadele ederek kendini tamamlar” (Sartre, 2006:15). Rothko ve Gottlieb’in New York Times’e gönderdikleri denemelerde sanatlarının varoluşçulukla ilişkilerini şu biçimde açıklarlar; “içerik, ressamlar arasında geniş kabul görmüş olan bir kavramdır. İyi resmedildiği sürece neyin

resmedildiği önemli değildir. Bu, akademizmin özüdür. Hiçlik üzerine iyi bir resim kadar iyi bir şey yoktur” (Finerberg, 2014: 107). Andre Breton şöyle yazar: “Herşey bizi şunu inanmaya götürüyor: “Ruhumuzun öyle bir yeri vardır ki bu yere bakınca hayat ve ölüm, gerçek ve tasavvur, geçmiş ve gelecek, ifade edilebilir olan ve ifade edilemez olan yukarıda ve aşağıda artık çelişik olarak kavranmazlar” (Tunalı, 2010: 176).

Diğer taraftan Sartre, soyut dışavurumcu sanatçının resim yapma sürecini kendisiyle bir karşılaşma olarak görür. Sartre, “Estetik Üzerine Denemeler” adlı kitabında lirik sanatçı kendi varoluşunu bizzat yapıtında kendisi olarak görünür hale getirdiğini belirtir. Sartre’ye göre yapıt, sanatçının kendini gerçekleştirdiği yerdir. Sartre, resim yapma eyleminde olan sanatçıyı şöyle anlatır:

“Lirik ressam, hiçbir ölçü kullanmadan ve o “an” içinden geldiği gibi resme başlar ve adeta tuvale saldırır. Ressamın tuvalle mücadelesi, resim yapması demektir, resim yapması ise, kendisiyle mücadelesi. En sonunda varoluş bizzat ressamın kendisi olarak görünür tuvalde. Ressamın aradan çekilmesiyle ortaya çıkan biçim bizi çarpar. Ressam eserine kendi varoluşunun saldırgan bütünlüğü sokmuştur. (...) Lirik ressam, enerji çıkışlarından, sakinliğinden veya heyecanlarından oluşmuş bütünlüğünü tuvale sokmak için çaba harcar. Kendi duygu dinamiklerine ait bireysel serüvenlerini izleyiciye yaşatmak isterler. Bu resim yapma eylemi ise her zaman yenilenmek zorundadır (Sartre, 1998:100-110).

Sartre (1998:100-110)’da ifade ettiği resim yapma eylemine, Pollock’un çalışmaları örnek verilebilir. Pollock'un fırça jestleri ritmiktir, ama bu ritmin anlaşılması zordur ve sıradan gözlerin görebileceğinin ötesinde gizemli, anlaşılmaz bir düzen ifade eder. Bu nedenle sanatçı, eseri kaosun içinde kaybolursa da ayrıcalıklı "içgörü"sünü korumaya devam eder; eserin kaosu, jestlerin ritmi tarafından güçlükle denetlenip sınırlandırılan sanatçının iç kaosunu gösterir ve sonuçta eser "biçimsiz" ya da düzensiz, hatta tamamen şekilsiz olmaya mahkumdur. Kendi ifadesiyle Pollock, belirli bir odağı olmayan soyut resimlerine, tuvalin üzerine bir dizi şematik, hayaletimsi figür çizerek başlar. Bu çalışmalar, 1952 yılında yaptığı “Mavi Çubuklar”(Blue Poles) adlı eserinde açık seçik görülmektedir. Sanatçı, sonra bu figürlerin üzerini büyük bir kararlılıkla kapatmış, aslında onları yok etmiştir. Yine de gizli figür anlayışının varlığını yapıtlarda sürdürmüştür. Pollock, kompozisyona ilişkin alışlageldik netliği bozar ve yüzey dokusunun görünüşte sınırsız girifitliğinin, izleyiciyi bütünüyle derinlere çeken, geniş,

yoğun titreşimli enerji alanı yarattığı “boydan boya” bir kompozisyona ulaşarak, uzamda nesne illüzyonunu allak bullak eder (Fineberg, 2014: 89).

Resim 9: J. Pollock “Mavi Çubuklar” 212 x 488, T.Ü.Y.B. 1952.



Kaynak: www.theconversation.com/heres-looking-at-blue-poles-by-jackson-pollock.2019.

Pollock'un belirli bir odağı olmayan soyut resimlerinin tümünde soyutlama en saf biçimiyle gösterilirken, William de Kooning'in resimleri, kadınların varoluşsal anlamını yansıtır. De Kooning insan bedenini modern zamanlarda baştan çıkarıcı kılan entropiyi gösterir. Onun kadınlarında bizi çeken şey ölümdür, parçalara ayırdığı cinsellikleri değildir. Onlardaki ölüm dürtüsü cinsel istek kadar güçlüdür ve sonunda cinsel isteği alt etmeyi başarır. De Kooning bize “Ölüm ve Bakire”nin modern görüntüsünü sunar. Ama modern duyguların entropik karakteri modern figüratif sanatta kendini ele verir. De Kooning'in ruhsuz, omurgasız, neredeyse cinsiyeti olmayan bir beden yaratarak sonuçta parçalanmış bir şeye -kendi ifadesiyle sakatlanmış, kullanılıp atılmış bir şeye- dönüşen kadın figürünü kullanmaktaki bilinçdışı amacı da budur. De Kooning'in, kadın tarafından simgelenen yaşamdaki ölüm anlayışına uygun olarak, kadın bedeni sonunda epik ve lirik özelliklerini yitirir, kısır jestler dümdüz oyun alanı haline gelir. Kalın boya katmanlarının yüzeyinde zengin bir duygusal gizlilik anlayışı yaratırlar (Kuspit, 2010:72-76).

Willem De Kooning, felsefe ve edebiyat ile ilgilenen bir sanatçı olarak özellikle Kierkegaard'ın “Herşey kesinlikle karşıtını içerir” düşüncesini benimsemektedir. De

Kooning řu dűřüncesini paylaşır: “Beni büyüleyen řey senin ya da başka kimsenin asla emin olamayacağı bir řey yapmaktır. Sanatın yolu budur. (...). Sanat, asla bana huzur veriyor ya da beni saflaştırıyor gibi gelmedi. Ben daima bayalığın melodramına kapılıp gittim, öyle görünüyor” (Fineberg, 2014:79).

De Kooning’in resimlerindeki eylem, bütün olanakları açık tutarak ve bir belirsizlik atmosferini koruyarak kavrayışın ötesinde akıp sönen şeylere, kendi adlandırmasıyla “kayıp giden görüntüleri” sahiptir. Sanatçı bir dűřüncenin peşine dűřtüęünde, bir önceki dűřünceyi ya da yönü bütünüyü silebilmektedir. Bu açık uçlu çalışma yöntemi, varoluşa, yaşıyor olmaya, modern yaşamın kaosunda dağılıp gitmeye karşı direnmeye ilişkin bir iddiadır.

Varoluř, kavranamayan, sezerek ve inanarak yaşanan irrasyoneldir (Akarsu, 1987: 194). Sanatçı, ancak dűřünmeden önce ya da sonra tutkular ve eylemlerle, bir an için onu yakalayabilir, anlık, birdenbire oluşan bir parlama içinde onu görebilir. Sanatçıların anlık bir duygu yoğunluğu sonucu ortaya çıkardığı soyut dışavurumcu yapıtlar, hiçbir ön hazırlık yapmadan yeniden başlama duygusu üzerine kurulur. Sanatçının tuval başında bizzat kendi içselliğini deneyimleme ve kendi varoluşunu gerçekleştirme isteğinden doğan yapıt, bir eylem olması açısından öncelikle tinsel bir deneyim aşamasına bağlıdır.

Resim 10: W. De Kooning “Kadın ve Bisiklet” 124 x 94, T.Ü.Y.B. 1952.



Kaynak: <https://www.whitney.org/WatchAndListen/1098>. 2018.

BÖLÜM 2: ESTETİK DENEYİM VE MİTLERE DÖNÜŞ

2.1. Soyut Dışavurumcu Sanatta Estetik Deneyim

Sanatın en belirleyici kavramlarından biri olan estetik deneyimin soyut dışavurumcu sanattaki görünümü herhangi bir yaşam anında bireyin bağımsız bir şekilde sanat eseri ile doğrudan kurduğu düşünsel ve ruhsal ilişkiyi ifade eder. Bu yönüyle estetik deneyim sanat yapıtıyla düşünsel iletişimin yanı sıra öznenin ruhuna nüfus etmiş bir duygu birikimini yansıtır. Soyut dışavurumcu sanatta estetik deneyim durumu yani gerçek oluştuktan sonra bizim tarafımızdan bilinen durum, hem evreni hem de kendimizi anlama sürecimizdir. Derin düşünme (tefekkür) ve içe bakışın birey üzerinde yarattığı anlam, manevi dünyayı, inançları ve benlik farklılıklarını ortaya çıkarır. Dolayısıyla, estetik deneyimin öne çıkan özelliği, bireyin kendi iç gerçekliğine dönüşüyle varlık kazanan “aşkın” veya “içkin” durumlardır.

Estetik deneyimin merkezinde, sezgisel algılama, duyumsama, düşünme, hissetme, haz gibi yetilerin bir eylem olarak bilinçte yeniden yapılanması vardır. Yaşam pratiğinden ayrılmayan estetik deneyim, dış baskılara ve içsel korkulara karşı eleştirel düşünce özgürlüğünün kavgasını anlık ve coşkusal olarak veren pratik bir düşünüm biçimidir. Bu pratik süreç, bireyin varoluşunun ve bireyselliğinin her an farkında olmasına işaret eder (Sütçü, 2018: 469-485). Ross Gibsson’a göre estetik deneyim, sırf bedendeki duyulanımlardan başlıyor diye, duyulanımlara teslim olmak zorunda değildir. Estetik deneyimlerle tetiklenmiş fikirler ve duygular çok derinden hissedilir, çünkü sadece hislerimiz değil düşüncemiz de harekete geçirilmiştir (Bolt, 2012: 132).

2.1.1. Resim Yapma Eylemi ve Otomatizm

1940’lı yılların sonunda soyut dışavurumcu sanatçılar, öznel açıdan estetik deneyimlerin iletilmesinde doğrudan bir ifade aracı olarak “otomatizm” tekniğine yöneldiler. Sanatçılar için otomatizm, ruhsal deneyimin bireysel ve özgün ifade biçimlerine ulaşmak için etkin bir üslup oluşturdu. Soyut dışavurumcu sanatçılar, “içerik, resim yapma eyleminin doğasındandır” görüşünü benimseyerek, kendiliğinden oluşum sağlayan ve “yaşanan anı” açığa çıkaran otomatizmin spontan etkilerinden yararlandılar. Bu bağlamda, otomatizm tekniği sayesinde soyut dışavurumcu sanatçılar, doku (pentür) stilini, sanatçının kimliğini ve hatta resmetme sürecindeki sanatın

kendisini tamamlayan spontan bir yaratma edinimine girmişlerdir. Soyut dışavurumcu sanatçılar, her yapıtı henüz süreçte tamamlanmamış bir düşünce olarak kavramışlar ve tuvallerini öylesine spontan bir şekilde şimdiki zamanın dolaysızlığına bağlamışlardı ki bugün bile yapıtların yüzeyindeki boya, üzerinden yarım yüzyıl geçmesine rağmen hala ıslakmış gibi bir görüntü etkisine sahiptir (Fineberg, 2014:36).

Soyut dışavurumcu sanatçı, önceden hazırlanmış bir şema ile olaylara hakim olmaktan daha çok kendi kendini olayların içine atar ve sanat kavramının anlam ve içeriği sonradan ortaya çıkar. Andre Masson'un ifadesiyle: "Sanat yapıtının anlamı, bitmiş bir obje olarak kalitesinden değil, ancak açığa çıkarma gücünden kaynaklanır" (Fineberg, 2014:37). Artık el, objeye biçim veren ve onu forma sokan bir organ değil, gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri var eden bir eylemdir. Psikik deneylerin ve içgüdüsel istemlerin çıkış yolu olan bu biçimler, peşin bir yargıdan hareket etmeden ve nedenselliğe bağlı kalmadan kendiliğinden oluşum sağlarlar. Bu açıdan sanatta, otomatizm tekniğinin kullanımı, denetimsiz dışavurumlar halinde ortaya çıkar. Otomatizm, sanatçının herhangi bir görsel anlama atıfta bulunmadan sadece sezgisel gücün içebakışla alıp çıkardığı duygu deneyimlerini ifade eden bir yoldur. Diğer taraftan otomatizm, rastlantı ve şansın belirsizliğini biçimsel ifadede vuku bulduran ve sanatçının birden bire açığa çıkan anlık bir devinimle karşılaşmadır.

Soyut dışavurumcu yapıt, estetik deneyime dayalı bir bilinç durumunu yansıttığından doğrulanmaya veya açıklama getirmeye ihtiyacı yoktur. Çünkü, soyut sanatın sahip olduğu estetik deneyim, sözel anlatımın ötesindedir ve nedensellik ilkelerine bağlı bir düşünce anlayışını yansıtmaz. Vassily Kandinsky'e göre, dışavurumcu sanat yapıtlarının izleyiciye sunduğu şey, sözcüklerle anlatım sağlanacak bir bilgi türü değil, sadece izleyicinin kendinden edindiği "*estetik deneyim*" durumudur. Bir soyut dışavurumcu yapıt karşında izleyici, kendi sezgisel deneyimini algılamalıdır. İzleyici, estetik deneyimi, kendine özgü doğasında hissetmelidir. Modern dönem Avrupa sanatında öncü bir isim olan soyut dışavurumcu sanatçı Kandinsky 1910 yılında soyut dışavurumcu yapıtlarındaki ifadenin nihai amacı hakkında şunu yazar:

“...daha öncede defalarca söylendiği gibi, bir sanat yapıtının hedefini sözcüklere başvurarak açıklamak mümkün değildir. Bu yolda harcanan bütün çabalara karşı, en üst seviyedeki eğitimin ya da bilginin yönlendirdiği dilin bile buna kani olmadığı açıktır. Şimdi nesnel biçimde mantık yürütmeyi bırakıyorum, söylüyorum ki bu iddia gerçekten doğrudur çünkü sanatçının kendisi bile kendi hedefini tam olarak anlayamaz ve kavrayamaz. (...) Bu güne kadar nesnel ve bilimsel açıdan ele aldığım ama pek çok eksiği bulunan kuramsal yapıtlarımdan ayrı olarak en az birkaç izleyici tarafından doğru biçimde deneyimlenebilen iyi, gerekli, yaşayan resimler yapabilmek istiyorum” (Antmen, 2010:89).

Diğer taraftan Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçı Barnett Newman, 1965 yılında, kendi yapıtlarının karşısında izleyici olarak bulunan sanat eleştirmeni David Sylvester ile bir konuşmasında şunu söylemiştir:

“...yapıtımla ilgili olarak şimdiye kadar söylenmiş en güzel şeylerden biri, sizin resimleriniz karşısında durduğunuzda kendinize ait bir ölçek hissi duyduğunuzu söylemenizdi. Sanırım demek istediğim şey buydu ve benimde yapmaya çalıştığım da bu: Resmimin önünde ona bakan kişi, kendisinin orada olduğunu bilmeliydi. Bana göre, bulunduğum yeri hissetme duyumu yalnızca gizemli değildir. Bulunduğu yeri hissetme, aynı zamanada metafizik gerçeklik duyumunu da içerir” (Lyotard, 1989: 173’den akt. Bolla, 2012: 52).

Peter de Bolla (2012:52)’nın aktardığı bilgide “kendinin orada olduğunu bilmek” duyumu, imge ile yakalanan bir şey değildir, yani onun içeriği olarak adlandırılmaz. “Şu an orada olmak” bir deneyimdir ve bu deneyim zamanın yıkımıdır. Zamanın, “şimdi”nin içinde yıkılması, modernizmin ana konularından biridir. Geçmiş, yalnızca “şimdi” ile ilgisi olduğunda vardır (Fineberg, 2014:96). “Şimdi orada olmak” daha çok izleyici ve yapıtın karşılaşması sırasında ortaya çıkan bir deneyim durumudur. Yine Mark Rothko şöyle yazar:

“İçsel bir özgürlükle hareket edebilen bu öğelerin tanıdık dünyadaki şeylerle benzetmek gibi bir kaygıları yoktur. Belirli bir görsel deneyimle ilişkisi olmayan bu öğelerde yaşayan şeylerin tutkusu sezilir. Günlük olayların bir öte dünya gerçekliğini simgeleyen ritüeller bir yansıma olmadığı için bu drama tanıdık dünyanın öğeleriyle ifade etmek zordur. Soyut dışavurumcu biçim, kendi iradesine sahip, kendi kendini doğrurabilen “şimdiye ait” öğelerdir” (Antmen, 2010: 157).

Newman “modern sanat soyuttur, düşünseldir” diye yazar. Estetik deneyimin doğası, tarafsız analizden çok “*empati*” (özdeşleyim) aracılığı ile ulaştığımız derin içeriklere sahip bir düşünme ve hissetme etkinliğidir. Bu açıdan soyut dışavurumcu sanat yapıtı farklıdır; yapıt sanatçının ruhsal deneyimini aktardığı görsel bir ifadedir. Aynı zamanda yapıt, görsel fikirleri eklemleme, soyutlama, ilişkilendirme ve bağlantı kurma

yöntemiyle oldukça geniş bir düşünce kapsamına sahiptir. Bu nedenle, yalnızca, renk biçim ve benzeri unsurla ilgiliymiş gibi görünen “soyut dışavurumcu” yapıt, derin düşünceyi organize etmek için sanatçının ruhsal deneyimine bağlı başına bir model sağlar. Bu model, kişilik gibi açıkça karakteri belirleyen özelliklerle birlikte sanatçının “içedönük düşünce stiline” bir alan örneklemesini sunar. Kişilik gibi içedönük düşünme stili de zaman içerisinde yeni deneyimlere yanıt verecek şekilde değişmeyi ve gelişmeyi sürdürür. Sanat çalışmalarının söze dökemediğimiz sezgilere, anlamlı bir form verdiğini ve sanatın içinde bu formlar arasındaki ilişkiyi tasarladığımızı, yeniden düzenlediğimizi ve biçimlendirdiğimizi kabul edebiliriz. Bu durumda doğrusal, sözel mantığı, sağduyunun da daha sezgisel ve karışık biçimlerinden ayırarak, aklın kendisinin gerçekte ne anlama geldiğine ilişkin algımızı genişletmek zorunda kalabiliriz (Fineberg, 2014: 15).

Estetik deneyim, nitelik açısından diğer deneyim türlerinden farklı bir gerçekliği sunar. Estetik deneyimi böyle ayrıcalıklı kılan şey ise, tam da sanatçının kendi doğasına özgü yaratma yetileridir. Bu deneyimler kolay yaşanmaz ve istesekte ortaya çıkmayabilir. Estetik deneyim üzerinde çalışılması, berraklaştırılmış ve arındırılmış bir bilinç yapısını çözmemiz demektir. Bu nedenle, sanat deneyimini dış dünyaya ait şeylerden yalıtmak ve iç dünyada ki “benlik” bilincine erişmek, soyutlamanın temel amacıdır. Dolayısıyla estetik deneyim kuramsal açıdan elde edilen bilgi türlerinden öte sezgisel olarak algılanan ve iç dünyanın yarattığı anlam yüklemelerinden oluşan kişisel bir duygu değeri vardır. Fransız sanat akademisyeni Peter de Bolla “Sanat ve Estetik” adlı kitabında estetik deneyim hakkında şunları yazar:

“Kesin olan şudur ki bu deneyimlerden bir şeyler öğrenirim. Estetik deneyimin yoğun anlarında insan, bu anları sanki bilmenin yörüngesindeymiş gibi hisseder. Sanki çok hafif bir sesle bir şey fısıldanmış, yine de bu ses bir şekilde duyulmuş gibidir. Bununla birlikte öğrendiğim şeyin dikkatlice ve sabırla, deneyimin içinden ayıklamam gerekir. (...) Bu deneyimler çoğu kez, çoktan beri bildiğim ama yine de kendime bilgi olarak göstermem gereken şeyi tamamlamamda yardımcı olur. Bildiğimin sınırlarına dikkat çeker. Böylece bilinmeyen ya da bilinemez olan bilgiyi biçime yansıtırm: Sanat yapıtı içinde ortaya çıkarmaya ya da kendime özümsemeye çalıştığım bir şeyi sezinlerim. Bu tür deneyimler, bunu bilmemi sağlar. Kısaca, bilişsel bir değeri olduğu söylenebilir. Ancak bu deneyimler, çok daha karmaşık ve dolaylı bir biçimde yapısal bilişle bağlantılıdır” (Bolla, 2012: 22-23).

Sanatçının ruhsal deneyimlerle yapıtında var etmeye çalıştığı “soyut” inşa süreci ise, “varlık” ve “benlik” gerçekliğinin görünmeyen ve farkında olmaktan yoksun bırakılan dünyasına bir yolculuktur. Soyut dışavurumcu sanatçı, içedönük yolculuğunda doğayı birebir yansıtan öykünmeci bir yeteneğin kimliği değil; çeşitli alanlar içinde gezinen, benlik gerçekliğinin mutlak sınırlarına ulaşmak için bağlantılar kuran ve varoluşun farkındalıklarını ortaya çıkaran bir kaşıftır. Sanatçı, kendi iç dünyasına yönelik girdiği yolculukta, bilincinin ve ruhunun en derin izleriyle yüzleşen teffekkür halinde bir derviş gibi maneviyatını arayan bir karaktere bürünür. Dış gerçeklikten uzaklaşan sanatçı, hem “benlik” gerçekliğini hem de varlık değerlerinin “öz nitelikleri”ni bulmaya çalışır. Sanatçı, kendi iç dünyasındaki gizemleri deneyimleyen ve bilinçaltı gerçekliğiyle özdeşlik sağlayan ruhun en yüksek manevi duygularına ulaşır. Estetik deneyiminle sanatçı, vecd halinde, “aşkın” ve “içkin” olan duygu deneyimlerinin karşında dış gerçeklikten bağımsızlaşarak yeni bir bilinç aşamasına girer.

Soyut dışavurumcu sanat, bilincin “varlık” gerçekliğine karşı yaşadığı psişik sorunları aşmak için derin düşünme formunu kendi içinde geliştirmek ister. Varlık gerçekliğinin öz değerlerine ulaşmanın yolunu ise, Barnett Newman, “saf düşünce” kavramıyla açıklamaktadır. Sanatçı, 1947 tarihli bir yazısında “saf düşünce” hakkında şunları yazar:

“Estetik eylemin (deneyimin) temeli, saf düşüncedir. (...) Bu düşünce gizemli, yaşamın, insanların, doğanın, ölüm olan sert, kara kaosun ya da trajedi olan daha yumuşak, gri kaosun gizemidir. Bu gizemle bağlantı kurmaya çalışan sanat için yalnızca anlamı olan saf düşüncedir” (Fineberg, 2014: 105).

Fineberg (2014:105)’in aktardığı bilgiye göre, “saf düşünce”ye ve bu düşüncenin kaynaklık ettiği mistik deneyime ulaşma amacı, Barnett Newman gibi bir çok soyut dışavurumcu sanatçının odak noktasındadır. Sanatçı, “saf düşünme” yetisiyle, benliğin varoluşu karşısında en derin duyguları hisseder. Bu yoğun hissediş durumu ise ruhsal açıdan mistik bir deneyim yaşamasına neden olabilmektedir.

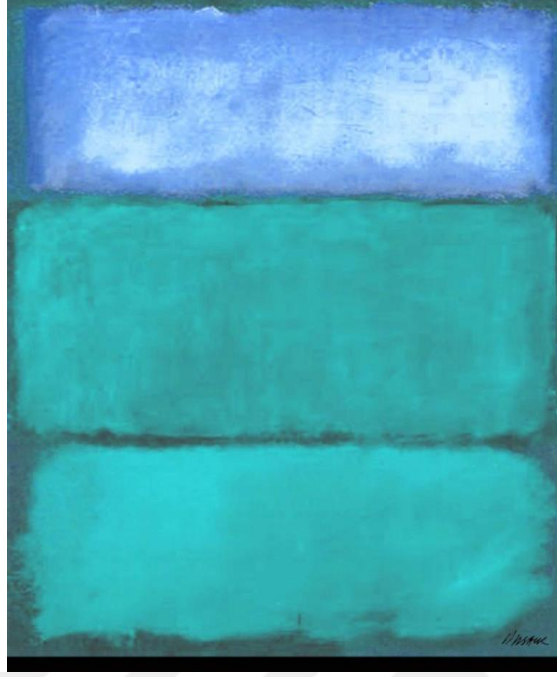
Newman’a göre, estetiğe ilişkin insan deneyimi geriye dönüktür: Deneyim, köklere, ilk yaşama, her şeyden öte yaşamı orijinal kılan ilk yaratıcılığa dönüşür. Sanat eserinin kendisi ise bu dönüşün sessiz bir yadigarıdır; en önemli nokta da budur, çünkü yalnızca yaratıcılık, yaşama anlam ve töz katar. Newman için insan, varlığının toplumsal olmayan özüne dönerek var oluşunun orijinalliğini yaşamalı, yani kendisinin eşsiz bir yaratı olduğunu fark etmeli, böylece yaratıcı olmayan bir toplumda yaratıcı biçimde

yaşamak için cesaret kazanmalıdır. Newman için estetik deneyim her zaman toplumsal deneyimden önce gelir. Estetik deneyim en eski edinimdir ve bunda hiç de ironik bir şey yoktur. Sanat eseri olsa olsa bu edimi gösteren bir şey olabilir. Newman, estetiğin ilk varoluşsal olgu olduğunu, bu nedenle de tarih ve toplum dışı olduğunu düşünür. Estetik deneyim kozmosun ilk yaratıcılığı ile mistik bir karşılaşma, varlığın ortaya çıkmasını ve devamını sağlayan yaratıcılıkla mistik bir buluşma gibidir. İnsan bu deneyimi gerçek anlamda sanat eseri yapmadan da yaşayabilir.

Estetik deneyim konusunda Rothko: “Bildik olandan kurtulunca, aşkın deneyimler mümkün hale gelir. Bu yüzden resimler mucizevi olmalıdır” der. Rothko, bir başka yazısında şöyle devam eder: “şekiller, herhangi bir görsel deneyimle doğrudan ilişkisi yoktur, fakat insan bunlarla da organizmaların ilkesinin ve tutkusunun farkına varabilir” (Fineberg, 2014:111-113). Rothko’nun parlak sahne ışıkları altında resimlerini yaptığı bilinir. Rothko, sır gibi sakladığı ritüeller eşliğinde yürüttüğü çalışma metodu neredeyse dini bir ayini andırır (Hodje, 2016:185). Sanatçının ilgi alanları arasında din ve mitlere olan ilgisi, resim yapma yöntemini ritüelleştirmesinde bir alt yapı sağlamaktadır. Rothko’nun resimlerinde görülen soyut renk alanları ve giderek arınmış soyut biçimlerin ana kaynağı mitlerin ortaya çıkardığı ruhsal deneyimlerdir. Bu nedenle, Rothko’nun resimlerinde manevi bir tefekkür hali hakimdir.

Soyut dışavurumcu yapıtlar, sanatçının bir deneyim alanı olması açısından büyük ebatlara sahiptir. Rothko şunu belirtir: “Küçük bir resim yapmak, kendimizi deneyimimizin dışında konumlandırmak anlamına gelir. Oysa büyük bir resmi nasıl boyarsanız boyayın onun içindesinizdir. O, buyruğunuz altına alabileceğiniz bir şey değildir” (Fineberg, 2014: 112). Soyut dışavurumcu sanatçılar, resimlerinin yakından görünmesini, ortamı doldurmasını ve izleyiciyi içine çekmesini istemektedir. Bir soyut dışavurumcu sanatçıya göre izleyici, yapıt karşısında kendini resmin içinde hissetmeli böylece izleyici tarafından ruhsal deneyimin gerçekleşmesi sağlanmalıdır. İzleyicinin tarife sığmaz, canlı bir varlık duygusunu yaşaması için yapıtın içeriğinde kendini bulması gerekir. Bu açıdan bir çok yapıt geniş bir alana sahip anıtsal bir özelliktedir. Dolayısıyla yapıta yönelik yaşanan ruhsal deneyim zaman zaman mistik bir etki yaratmaktadır.

Resim 11: Mark Rothko, “Turkuaz” 70 cm x 101 cm, T.Ü.Y.B. 1955.



Kaynak: www.saatchiart.com/art/Painting-turquoise-blue-homage.2019.

Soyut dışavurumcu sanatçı için estetik deneyimin ilerki aşamaları, akıldışı gibi görünen anlatımı imkansız bir çok mistik duygu deneyimlerini açığa çıkarmaktadır. İçgüdüsel olarak açığa açılan bu mistik deneyimler, bireyin bilincinde kalıcı duygusal etkiler bırakan ve tanımlanamayan sadece içsel olarak hissedilebilen psişik durumlar yaratmaktadır (Rovenseu, 2014).

Mistik bir deneyim olarak soyut düşünme, varlığın anlamına derin bir içerik kazandırır. Varlığın görünmeyen değerlerini ve gizemlerini açığa çıkarması bakımından soyut düşünme, mistik yaratıcı bir yetiye sahiptir. Sanatsal anlamda soyut düşünce, hem evreni var eden “mutlak varlık” (öz, numen) kavramına hem de öznenin bilinç dünyasının gizemlerine açılan bir yoldur. Bu durumda, sanatçı, “soyut düşünce” ile bir “üst bilinç”in deneyime yönelir. Üst bilinç durumları derin anlamlar içeren tatmin edici ve arzu edilebilir ancak ulaşılmamasının ve sürdürülmesinin zor olduğu düşünülen değişmiş bilinç durumlarıdır. Söz konusu bilinç durumları öznel deneyimin dikkat, duygu ve bilişsel düzeylerin uç noktalarına ulaşması anlamında normal bilinç

durumunun ötesine geçer. Üst bilinç durumlarında “zihin” kelimenin tam anlamıyla aşkınlaşır. Üst duyuşal duygular, genellikle, güçlü bir şekilde hissedilir. Esenlik, hoşnutluk, şefkat, merhamet, neşe, haz veya keyif duygularını içerir. Dolayısıyla iç deneyimin niteliği, yoğun olumlu hislerin varlığı ve olumsuz hislerin yokluğuyla yani saf mutlulukla karakterize olur (Revonsou, 2016: 385).

Resim 12: Hans Namuth, “Pollock Resim Yaparken” Fotoğraf , 1950 .



Kaynak: www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock.2018.

Soyut dışavurumcu sanatın estetik deneyim aşamalarında, duygularda meydana gelen bir dinamiklik ve içtepi söz konusudur. Sanatçı, ruhsal açıdan içselleştirilmiş aynı zamanda aşkın duruma gelmiş duygu dünyasının saf (arı) gerçekliğini dolaysız yaşamak ister. Bilincin gündelik yaşamda hissetmediği bu durum, sanatçı tarafından özel olarak deneyimlenen yoğun bir duygu akışını verir. Yoğun bir şekilde hissedilen böyle bir duygu akışı, öznel bilincin sahip olduğu fakat daha önce bilmediği veya farkında olmadığı kendine ait bilimçaltı gerçeklerini açığa çıkarır. Jackson Pollock, resim yapma sürecindeki deneyimi şu biçimde anlatır:

“Yerde daha rahat oluyorum. Kendimi resme daha yakın hissediyorm, resmin bir parçası gibiyim. Böylece çevresinde dolaşabiliyorum dört tarafından çalışabiliyorum ve tam anlamıyla resmin içindeyim. Bu teknik Batı’nın yerli kum ressamalarının çalışma tekniğiyle aynı türden. Şövale, fırça, palet vb. gibi ressamın bilinen araç gerecinden öteye geçmeye çalışıyorum. Çubukları, bıçakları ve damlayacak akışkanlıkta boyayı ya da kum, cam kırığı ve başka yabancı maddelerin katıldığı ağır bir impastoyu tercih ediyorum. Resmimin içindeyken ne yaptığımı farkında değilim. Bu yalnızca, sonrasında...ilgili olduğumu gördüğüm, bir tür “durumun anlaşıldığı” zaman dilimi. Resmin kendi başına bir zaman dilimi ve yaşamı var. Kendi kendine ilerlesin diye bırakmayı deniyorum” (Fineberg, 2014: 97).

Kandinsky’nin “Sanatçı Metni” olarak ele aldığı yazıda sanatçının resim yapma eylemine yönelik şu tavsiyede bulunur: “Bir resme, yalnızca dışarıdan bakma. İçine girmek için içinde hareket etmek için bak” (Kandinsky, 2006: 8). Pollock’un damlatma resimleri genellikle büyük ebatlarda yapmıştır. Böylece, Pollock, yere serdiği tuval üzerinde gezinir, boyaları yer çekiminin akışkanlığına bırakır, kendini ise içgüdülerinin eylemine teslim eder ve sanatçı tam anlamıyla resmin içinde kendini gerçekleştirmeye başlar. Rosenberg’in belirttiği gibi “tuval sanatçının eylem alanıdır.” Rosenberg’in 1952 yılında “Amerikan Aksiyon Ressamları” adlı denemesinde şunu yazar:

“Belirli bir anda, tuval Amerikalı bir ressama, içinde yeniden üreteceği, yeniden tasarlayacağı, çözümleyeceği, ya da gerçek veya hayal bir nesneyi ifade edebileceği bir espastan çok, eylem gerçekleştireceği bir arena gibi görünmeye başlar. Tuvalde oluşan bir resim değil, bir olaydır. (...) Konu, her zaman eylemin içerdiği açıklamadır. Bir eylem olan resim sanatçının biyografisinden ayrı değildir” (Fineberg, 2014: 97).

Sanatçı bilinci, soyut dışavurumcu yapıtı var ederken metafiziksel bir deneyim süreci yaşar. Bir deneyim aşaması olan resim yapma eylemi, soyut dışavurumcu sanatçıların içinde yaşadığı bir olay haline gelmektedir. Yapıtın oluşumunu sağlayan deneyimi, yapıtın karşısına geçen bir izleyici içsel bir bakış açısıyla gözlemleyebilmektedir. Estetik deneyim, tüm sanat alanlarında uygulanan ortak bir yöntemdir. Yapıt ve izleyici arasındaki ilişkiye bağlı gelişen bu durum, soyut biçimlerin algılanmasında bazı farklılıklara uğrar. İzleyici bir olayın kurgusal olarak betimlemesini değil bir eylemin olay haline gelmiş durumunu izler. Sanatçının resim yapma eylemi içindeki oluşan hareket, doğaçlamalar, ritim gibi tüm olay açıkça kendini belli eder. Böylece soyut dışavurumcu yapıt, fenomeni yaratan ve canlı tutan eyleme bir göndermede bulunur.

Resim 13: J. Pollock, “Son Bahar Ritmi” 105 x 207, T.Ü.K.T. 1950.



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/.2019>.

İzleyici, sanatçının resim yapma sürecindeki boyayı özgürce kullanım tarzını, renklerin akışkanlığını ve soyut biçimin sahip olduğu devinimleri aynı zamanda ortaya çıkan lirik söylemi baştan başa hayal edebilir. Bir ritüeli andıran resim yapma eylemindeki deneyim, izleyici tarafından algılanmaya ve hissedilebilir. Temel anlamda yapıtla birlikte aktarılan şey, sanatçının resim yapma deneyiminde yaşadığı ruhsal dinamiklerdir. Hans Hartung, resim yapma eylemini şöyle ifade eder:

“Resim yaparken, doğayı yöneten güçlere katıldığım duygusunu taşıyım. Rastgele kullanılmış ve bozulmuş gibi görünen malzemenin kurallarını, imgeler ve biçimlerle yeniden kurmak isterim. Ne var ki, bu kuralları bozulmuş ve rastgele görüntüsü, sonunda düzenini sağlar ve uyumlu kılar. Bir düzensizliğin dönüşümü, mükemmel bir hareketle organize edildiği tek amaçlılığı ortaya çıkarır. Bu çaba, düzensizlik içinde düzen yaratmak, düzensizlik yoluyla düzen oluşturmak anlamına gelir”(Kahnweilwe, 1993: 53).

Hartung, yapıtlarında uyguladığı güçlü soyut ifade biçimini, koyu siyah fırça darbeleri ve ince dinamik çizgi vuruşlarıyla oluşturmaktadır. Çizginin güçlü etkinliği Hartung’un resimlerine hakimdir. Sanatçının lekeler ve çizgiler arasında kurduğu kombinasyonun hızlı ve enerji dolu eylemsel hareketleri sanatçının yapıtlarında hissetilmektedir.

Resim 14: Hans Hartung, “İsimsiz” 65 cm x 105 cm, T.Ü.A.B. 1963.



Kaynak: www.mutualart.com/Artwork/hans-hartung/63. 2019.

Hartung’un çalışmaları, doğal dünyaya, ışık ve gölgenin niteliğine, uzayın sonsuzluğuna, aynı zamanda evrenin devinimlerine işaret etmektedir. Hartung, evrene karşı, bilincin keşfine yönelmiştir. Sanatçı, enerji, hareket, boşluk, uzam, devinim gibi evrenin yaşama ilişkin dinamik yansımasını yakalamaya çalışır. Estetik deneyimlerinde aradığı şey, evren ve insan arasındaki yasaların öngördüğü uzlaşmadır. Bu uzlaşma, evrenin devinimleri arasındaki meydana gelen zıtlıkta bir denge arayışıdır. Eylem sonucu oluşan gerilimi uyumlu hale getirecek ve ruhsal açıdan düzenleyecek olan bilinç, sanatçı tarafından deneyimlenmek istenir. Hartung, sanatının izlediği yolda şunu ifade eder: “Varlığımızın en derin katmanlarına indiğimiz içindir ki sanatımızın ifadesi, pek çok insanın gözünde daha da çarpıcı ve değerli olacaktır” Hartung bir başka yazısında soyut dışavurumcu sanatın deneyimini hakkında şunu yazar: “ İç devinimler, ancak temel nokta, kışkırtma olabilirler. Çılgılık, sanat değildir, çılgılık hiçbir şey değildir. Çılgılığın sanata dönüşebilmesi için tanımlanması çok zor bir takım kurallara uymak gerekir” (Ragon, 2009: 81). Hartung, resim yapma sürecinde sahip olduğu deneyimler içinde kendini keşfeder.

Resim 15: Joan Mitchell “Ay Çiçekleri” 199 x 285, T.Ü.A.B. 1969.



Kaynak: www.americanart.si.edu/artwork/joan.mitchell/sunflower.2018.

Birçok soyut dışavurumcu sanatçı, estetik deneyim aşamasını insan ve evren ilişkisinden doğan aşkınsal duygularda aramıştır. Doğaya ait devinimler ve fenomenler arasındaki kurulan bütünleşme, coşku ve içsellik, soyut dışavurumcu sanatçılar için eşsiz olanaklar sunan lirik bir ifade biçimi sunmuştur. Lirikizm, sanatçıyı içsel bir bakış açısına yönlendirir. Lirik ifade biçimi, soyut dışavurum sanatçı için önemli bir yöntemdir. Sezgiselliğin ön planda olduğu lirikizm, sanatçının estetik deneyimine kaynaklık eder.

Kadın soyut dışavurumcu sanatçı Joan Mitchell'in “Ay Çiçekleri” adlı yapıtları, sanat ve doğa fenomenlerini soyut bir ifadeye ulaştıran lirik bir içeriğe sahiptir. Sanatçı, insan varoluşunu ve insanın doğaya yönelik ruhsal deneyimini “Ayçiçekleri” metaforu üzerinden metaformoz bir ifadeye taşımıştır. Metamorfoz, fiziksel formların, alt ve üst yapısında, anlaşılmayan ve beklenilmeyen nedenlerle oluşan bir dönüşüm ve başkalaşım olayıdır. Mitchell'in tuvalindeki renkler, fırça vuruşları ve lekeler, doğaya ve şiirlere atıfta bulunurken aynı zamanda insan ve kozmos arasındaki metamorfoz olayını ifade

eder. Metamorfoz, sanatçının fenomenler arası kurduğu ilişkide asıl deneyimi ortaya çıkaran nedendir. Diğer bir deyişle, doğanın devingen yapısı, sanatçının iç dünyasında var ettiği deneyimlerle birleşince yeni bir başkalaşım ve dönüşüm geçirmektedir. Bu iç dünya ve fenomenler arasında meydana gelen başkalaşım ve dönüşümler, estetik deneyimi belirlemektedir.

Sanatçı, 1967 yılında annesinin ölümüyle zor bir döneme girer. Ayçiçekleri diğer adıyla günebakan (gündöngü çiçekleri), Van Gogh'un resimlerinde olduğu gibi, umutsuz ve karamsar bir dönemin acısını hisseden sanatçıya bir çıkış kapısı sağlamaktadır. Güneş ışığını izleyen ayçiçekleri, sanatçının tuvalinde umutsuz bir kalbe dokunur. Ayçiçeklerinin verdiği izlenim, yeniden yaşama karşı canlı kalmanın ve huzurun bir deneyimi haline gelir.

Sanatçı, doğayı derin ve içsel bir gözlem alanında inceler. Mitchell, insanın iç dünyasındaki çatışmaları, çelişkileri, uyumsuzluğu, huzursuzluğu ve sıkıntıları, doğaya ait metaforlar üzerinden dengelemeye çalışır ve lirik bir ifade biçimiyle aktarır. Sanatçının deneyimlediği şey, doğanın insana yakın olan sessiz ruhudur. Mitchell, 1974 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda şunu söyler:

“Resimlerim sanatsal konularla ilgili değil, duygularla ilgilidir. Resimlerim, dışarıdan, doğanın yansıttığı duygulardan ibaretler. (...) Doğa kendi halinde yeterince güzel zaten. O yüzden resimimde doğaya müdahale etmek istemem. En sadece boyamanın verdiği hazzı yaşarım. Bu haz içimde yaşadığım doğanın duygusudur.(...) Hasta olduğum zaman beni pencereli bir odaya taşıdılar ve pencereden aniden bir parkta iki köknar ağacı, gri gökyüzü ve güzel gri yağmur gördüm ve çok mutluydum. Hayatta kalmak için bir şey bir neden olmalıydı. Çam ağaçlarını görebiliyordum ve onlara baktığımda tekrar resim yapabileceğimi hissettim. Beni var eden şeyin aslında sadece duygu olduğu kanaatine vardım. ”
(www.artsy.com.[12.11.2018]).

Soyut dışavurumcu sanatçıların doğaya ilişkin özdeşlik duygusu vazgeçemedikleri deneyim durumunu her zaman canlı tutmasını sağlamıştır. Bu açıdan sanatçıların doğa varlığına ve fenomenlerine yönelik hissettiği kendini özdeşleştirme duygusu, içsel bir deneyim olarak bilinci farklı bir boyuta taşır. Bilincin bu boyutu, doğanın öz değerlerini ve yaşam enerjisi yakalayan ve fenomenlerle iletişim kurabilen bir yetide açığa çıkar. Soyut dışavurumcu sanatın lirik etkisi tam bu noktada kendini gösterir. Joan Mitchel'in resimlerindeki lirizm, insan ile doğa ilişkisinin içsel bir deneyimini yansıtır.

Resim 16: Joan Mitchell “İsimsiz”, 102 x 191, ” T.Ü.Y.B. 1969.



Kaynak:<https://joanmitchellfoundation.org/work/artwork/cat/paintings>. 2019.

Joan Mitchell, büyük ve genellikle çok panelli resimlerinin bileşimsel ritimleri, cesur renkleri ve jest hareketlerinin fırça darbeleriyle yarattığı lirik ifade biçimiyle bilinir. Sanatçının çalışmalarına Monet’in tablolarında sunduğu ritmik ve titreşimli renkler gibi izlenimci esinler kaynaklı eder. Soyut dışavurumcu sanatta ortaya çıkan izlenimci tavır dış gözlemden daha çok iç gözleme dayalı bir doğa sevgisidir. Peyzaj, doğa ve şiirden ilham alan sanatçının amacı, tanınabilir bir imge yaratmak değil, duyguların lirik etkisini aktarmaktır. Mitchell, resimlerini doğaya dayandırmış fakat fiziksel ve duygusal olarak onu asla canlı bir şekilde resmetmemiştir. Sanatçının resimlerinde kullandığı çiçek, ağaç, göl, gökyüzü, rüzgar, yağmur, yaprak gibi doğa fenomenleri, içsel olarak jestlere dayalı fırça çalışmalarıyla tercüme edilmiştir. Mitchell, resminde geçmiş ve şimdiyi, içsel ve dışsal olanı, yaşam ve ölümün mükemmel birleşimini, lirik bir deneyimde buldu. Mitchell, yapıtlarında var ettiği lirizm hakkında şöyle der: “Bir keresinde ayçiçeği, göl ve ağaç oldum. Artık yoktum” (www.artsy.com [15.11.2018]).

Ressam, deneyiminin muğlaklığı ile kullandığı maddelerin katılığını, zıtlık yaratmak için bir avantaj olarak kullanmaktadır. Yan yana getirilmiş kalabalık lekeler birbirinden ürküp kaçır gibidir. Bir anda bulunmuş yeni bir yönelim ise, kendi aralarında karşılıklı yeni ilişkiler kurmaya çabalayan renklerin tonlarını ve şiddetlerini düşürmek için onları

zorlamaktadır. En sonunda da, bu başkalaşımın içerisinde, kendisini oluşturan bütün yoğunluklarıyla bir defada ve aynı anda yaratılan dışavurum bölünmez varoluşunu kavrarız.

Soyut dışavurumculuğun diğer önemli kadın sanatçılarından olan Helen Frankenthaler, Lee Krasner, Elaine de Kooning, Judith Godwin, Mary Abbott ve Jay De Feo, aynı anlayışta çalışmalarını lirik bir biçimlendirmeye üretmiştir.

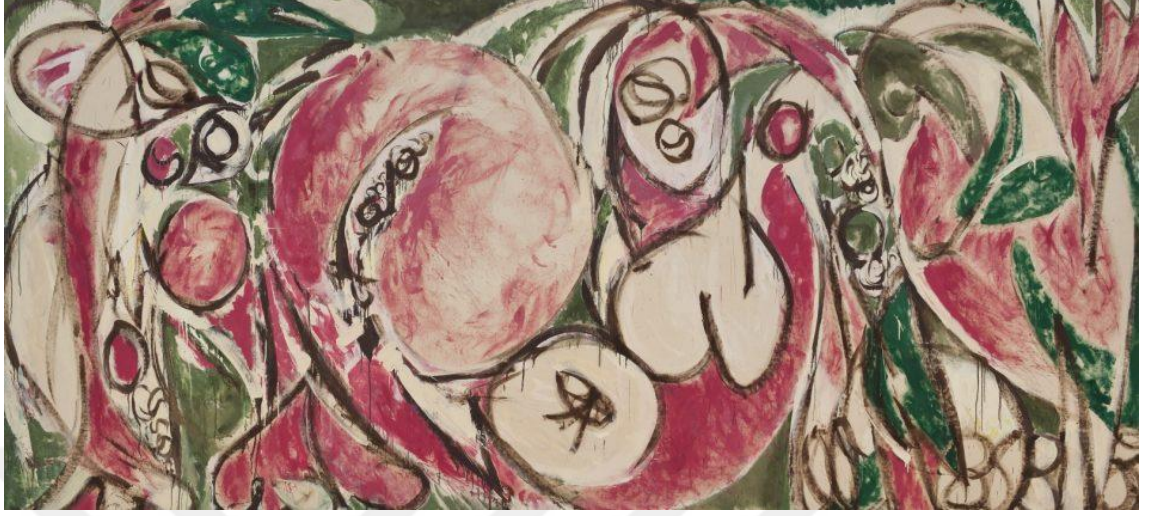
Resim 17: Helen Frankenthaler, "Dağlar ve Deniz" 220 x 300 T.Ü.Y.B. 1962.



Kaynak: www.wikiart.org/en/helen-frankenthaler/mountains-and-sea-1962. 2018.

Estetik deneyim olarak soyut dışavurumcu sanatta lirik ifade biçimi, bir “oluş”u ortaya çıkarır. Oluş, Deleuze’un ifadesiyle, sürecin kendi üzerine odaklanmasıdır. Evrimci anlayış, dikkatimizi başlangıç ve bitiş noktalarına odaklayarak, bunların arasındaki akışı bulanıklaştırırken, oluş kavramı, dikkatimizi sürekli olarak başlangıç ve bitiş noktaları arasındaki olaylara çevirir. Bu nedenle oluş, kutuplar arasındaki olaylarda yer alır. Oluş, her zaman başlangıcı ve kökü olmayan, sonucu belirlenemeyen arada meydana gelen eylemlerdir. Oluşun taşıdığı deneyimsel değer, metafora karşıt olarak Kafka’nın “metamorfoz” olarak adlandırdığı şeydir. Metafor, benzeme ve taklit ilişkisini çağrıştırırken, metamorfoz, oluş süreçlerini çağrıştırmaktadır. Tam olarak bu süreç: “Bütün olumluluğu içinde kaçış çizgisi çizmek, bir eşiği aşmak, yalnız kendileri için değer taşıyan duygu yoğunluklarının sürekliliğine ulaşmak” demektir (Su, 2014: 196-197).

Resim 18: Lee Krasner “Mevsimler” 235 cm x 517 cm, T.Ü.Y.B. 1957.



Kaynak: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/the-seasons> 2018.

Soyut dışavurumcu sanatta deneyim konusu, bellek içindeki insani değerlerin bir çözülmesidir. Bilme, algılama, anımsama, arzu, korku ve haz gibi psişik dünyanın bileşenlerini sezgiler yoluyla harekete geçiren ve yaşamsal açıdan etkinleştiren bir durumdur. Açığa çıkan deneyim, içebakışın dış dünyaya ilettiği bir yansımasıdır. Soyut dışavurumcu yapıtlarda görülen lirizm, bellek ve iç dünya arasındaki öznel kodlarla kendini üretir. Bu lirik oluşum ise, kendiliğinden açığa çıkan bir süreçtir. Doğaçlama tekniği sanatçının imgesel kurgusu ile birleşir. İmge, yerleştirildiği alan içinde kavramlarını ve tüm çağrışımlarını oluşturur. Burada ressamın kavramsal dünyası ile boyanın çevrilemez kendi dili yeni bir örgütlenme içine girer. Önemli olan uyumlu veya uyumsuz, görünenin çok çağrışımlı bir metafor toplamı olmasıdır. Yerleştirme, bir araya getirme ve bir yığın seçimler yenilenmek ve dönüşmek zorunluluğuyla zihinsel kurgu içinde her an vardır (Çağlayan, 2009:13).

Enerjisi ve doğaya yakınlık duygusu nedeniyle bir çok soyut dışavurumcu yapıt, duyuları ve ruhsal hisleri salt renklere dönüştürme isteğinden dolayı lirik bir söylemi yansıtmaktadır. Alman sanatçı Willi Baumister, soyut dışavurumcu yapıtın doğa ile olan ilişkisini şöyle ifade eder: “Soyut resim, insan ve yaşamının kırılması anlamında soyut değildir. Sanatçının izlenimleri tümüyle doğaldır. Ayrıca, su yüzeyleri, dalgalar ve kum, ağaç kabuğu, yer bilimsel oluşumlar, dal yığınları gibi doğadaki hiçbir oluşum ve çeşitleme günümüz resmine yabancı değildir (Ragon, 2009: 13).

Soyut dışavurumcu sanatçı Mary Abbot, doğa ile özdeşlik kurduğu çalışmaları hakkında şu açıklamada bulunur: “Boyama sürecini ve renklerle ilerlemeyi seviyorum. Yaşamımın ve evrenin şiirini kendimde yoğun olarak hissetmeye çalışıyorum. Boyayı, rengi ve çizgiyi kullanarak yaşamın ve evrenin şiirini bulmayı hedefledim” (www.ideelart.com.[12.11.2018]).

Doğa, Mary Abbot'un hayatı boyunca en büyük arkadaşı, ilham kaynağı ve tutkusuydu. Çocukken, açık havada ve doğada çok zaman harcadı, kendini doğal dünyanın içeriğine soktu. Biyoloji okumayı düşündü ama üniversiteye gitmek istemedi. Resim ona doğayı araştırmak ve deneyimlemek için mükemmel bir fırsat sağladı. Egzotik coğrafyalara yaptığı seyahatlarda Akdeniz bölgesi, Haiti ve Virgin Adaları'nın ormanlarına ve kültürüne hayran kaldı. Tropikal Karayip ve Haiti ormanlarından ilham alan çalışmaları, herhangi bir tasviri olmaktan ziyade, doğa ve ormanların yansıttığı ruhsal deneyimlerle ilgilidir. Doğada karşılaştığı renklerden ilham alarak, bu renklerin içinde uyandırdığı duyguları özümsemiş ve kendini duygularının ifadesine bırakmıştır (Sandler, 2016:26). Soyut dışavurumcu yapının lirik anlamda en başlıca özelliği Sanat ve yaşam arasındaki bağın ruhsal bir içeriğe sahip duygu deneyimleriyle kurulmak istemesidir. Sanatçı için önemli olan şey, doğa ve kozmos karşısında hissedilen duyguların ve sezgilerin içebakışla bütünleşme duygusudur. Bu tür bir anlatım yolunu seçen sanatçı, resmini oluştururken çizgi, renk, leke, doku gibi elemanları kullanarak aşkın duyguları en güçlü bir şekilde lirik bir ifadeye dönüştürür. Yapıttaki biçimsellik, sanatçının boyayı ve fırçayı kullanım tarzında kendiliğinden oluşan eylemler (jestler) sayesinde varlık kazanır ve biçimsel ifade “soyut” bir oluşuma girer. Lirik soyutlamada boya ve renklerin devinim dolu ifadesi giderek salt resim yapma eylemin özgürleştirici tavrına dönüşmeye başlar.

Soyut dışavurumcu sanatçılar resmin anlam ve duygu yoğunluğunu yaratırken biçimin güçlü bir işareti olan bir dizi karmaşık çizgiler, birbirinin içine geçmiş saydam leke hareketleri ve kesik fırça darbeleri, uyumlu renk tonları karşısında uyumsuz zıt tonlar, yumuşak geçişlerin yanında sert geçişler gibi doğaçlama bir ifadeyi seçerler. Böyle bir durum, sanatçının hayat hikayesi, duygu ve biçimi bir araya getirme amacından kaynaklanır. Görüntü ve sınırlardan tamamen bağımsız yaşama ilişkin bir kaçış ve kendi öz benliğini arayış, sanatçının içedönük derin duyugu ve düşünce deneyiminde

yoğunlaşır. Bu bilinçte meydana gelen duygu ve düşünce yoğunlaşmasının çıkışı eylemsel bir ifadeyle vuku bulur.

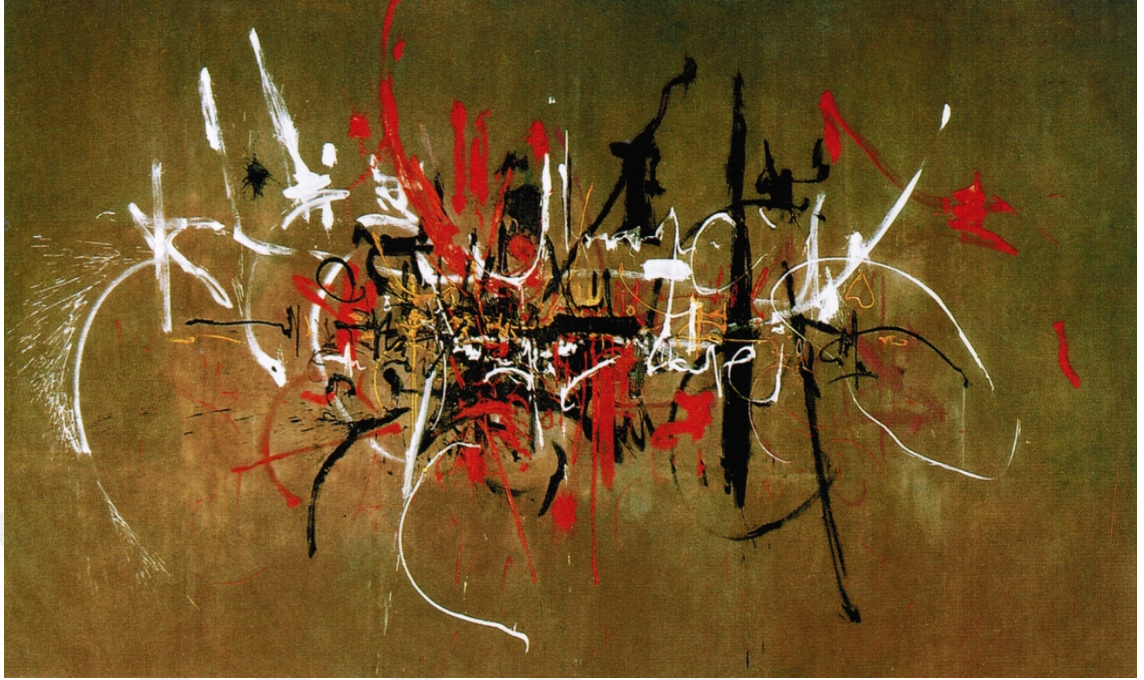
Resim 19: Mary Abbot, İsimsiz, 76 cm x 101 cm, T.Ü.Y.B. 1953.



Kaynak: <http://www.artnet.fr/artistes/mary-abbott/corrigan.2019>.

Resim yapma eylemi içinde sanatçının estetik deneyimi bir serüveni çağrıştırır. Resim yapma sürecinde, doğaçlamalara yönelen sanatçı eylemi, boyanın, rengin, çizginin, lekenin ve dokunun, anlık ve kendiliğinden ortaya çıkan biçim değerlerini deneyimler. Resim yapma eyleminde bulunan sanatçı için böyle deneyim durumu tam bir keşiftir. Ortaya çıkan biçim daha önce öngörülme ve bilinmeyen bir değerdir. Sanatçının soyut bir ifade tarzıyla dışavurduğu ve kendiliğinden oluşum sağlayan biçim, bilindik ve görünen dünyadan değildir. Yapıtlar birlikte açığa çıkan soyut biçim, iç dünyanın asla tanımlanamayan sadece deneyim kazanarak elde edilen ruhsal bir oluşumdur. Dolayısıyla estetik deneyim, tüm yaşam boyunca elde edilen birikimlerin, duyguların ve algıların şimdiki zamanın dolaysızlığında görünüşe çıkmasıyla kendini gösterir. Deneyim, sanatçının kendinde derin etkiler bırakan bir meseledir.

Resim 20: Georges Mathieu, “Her yerde Kapetyalılar” 300 x 600 , T.Ü.Y.T. 1954.



Kaynak: www.centrepompidou.fr/cpv/resource/czy5Ez/rR5K68z. 2018.

Estetik deneyim açısından resim yapma eylemini izleyici karşısında bir gösteriye dönüştüren Georges Mathieu, boyanın tüpten çıkan katışıksız rengini hızlı ve anlık hareketler içinde kullanarak lirik ifade tarzını en uç noktaya taşımıştır. Mathieu’nun yapıtlarında, her leke, renk ve çizgi biçimi dinamik ve canlı bir oluşum içindedir ve kendi varlığını güçlü bir etkiyle hissettirir. Onun resminde, “çizginin kendi başına, simetriler, asimetriler ve umulmadık ritimlerle dolu bir yaşamı vardır; bir eğri meydana getirmeden önce bile, varlığını, boşlukta kıpırtısız durduğu andan itibaren benimsetir”(Ragon, 2009:35). Eylemin sahip olduğu enerji ve devinim sanatçının eserlerinde açığa çıkar. Sanatçı kendi ruhsal dinamiklerini kullanarak boyayla yüzeyde bir vuruş eylemi gerçekleştirir ve bu anlık eylem biçimde adeta bir patlama etkisi yaratır. Biçimlerde, boşluktan doğan ve yüzeye doğru hızla atılan gerilimli, kışkırtıcı ve saldırgan bir hareket vardır. Resim yapma eyleminde olan sanatçı, duyguların deneyimlendiği bir olayın içindedir. Bu eşsiz deneyim olayı sayesinde sanatçı kendi psikolojik izdüşümüyle karakterize olan lirik ifade biçimini tuval üzerinde var eder.

Resim 21: Sam Francis, “İç Aydınlanma” 135 x 202 T.Ü.Y.B. 1958.



Kaynak: www.guggenheim.com/sam-francis-1958. 2018.

Soyut dışavurumcu yapıtlar, boyanın kullanım biçimi, sanatçının psikolojik deneyimleriyle kendiliğinden ortaya çıkan özgün bir ifade tarzını yansıtır. Yapıt üzerinde görülen soyut biçimlerin oluşumu, boyanın damlatmalar, serpmeler, akıtmalar, fırçanın anlık dokusal ve lekesele izleriyle tekrarı olmayan yaşanmış ve bitmiş bir eylemin duygusal sonuçlarıdır. Resim yapma eyleminde olan bir sanatçı, boyayı kendi akışkanlığına bırakılır. Boyama eyleminde arada oluşan renk ve leke değerleri rastlantısal olarak gelişir. Böylece yer yer müdahale edilmeyen rengin ve biçimsel değerlerin oluşumunda önceden belirlenemeyen ve olasılık imkanı olmayan özgün bir ifade tuval üzerinde açığa çıkar.

Soyut dışavurumcu yapıtlarda, salt rengin veya boyanın kendi kendini var eden biçimsel oluşum süreci sanatçıda ve izleyicide nesnel olmayan soyut bir edinim yaratır. Bu soyut edinim, bağımsız olarak boyama eyleminin geliştirdiği istencin ruhsal bir gücüdür ve salt rengin kendinden alınan haz duygusuna denk gelmektedir. Sam Francis'in resimlerinde (Resim:21) görülen soyut dışavurumcu ifade, salt renk ve leke değerleriyle varlık kazanan ruhsal edinimin bir parçasıdır.

Resim 22: Pierre Soulages, “İsimsiz” 131 cm x 162 cm , T.Ü.Y.B. 1956.



Kaynak: www.pierre-soulages.com/oeuvre/peinture-1956. 2018.

Diğer taraftan soyut dışavurumcu sanatta resim yapma eylemi, rengin doku değerlerini (pentür) öne çıkaran bir biçim dili geliştirmiştir. Boyanın katmanlaşmış ve homojen hale gelen yoğunluğu kendi başına bir form olarak algılanmıştır. Renk ve leke değerlerinin yanında boyanın yüzeyde yarattığı dokusal etki, biçimsel ifadeyi güçlendirmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Fransız sanatçı Pierre Soulages tuvallerinin yüzeyinde yoğun çizgilerle katılan homojen boya katmanları, doku ve renk birlikteliğini vurgulayan somut bir maddiyatı aşar ve görsel bir soruşturma başlatır. Sanatçının resimlerindeki görsel soruşturmada renk ve ışık, boyanın dokusuyla birleşerek resim yapma eyleminin biçim üzerindeki duyarlı etkisini gözler önüne sermektedir.

Soulages'in çalışmasında siyah, ışık ve dokusal derinlik taşıyan biçimin bir habercidir. Soulages'nin yapıtlarında siyah renk dokusunu üstün kılmasının nedeni, ışığın karanlık bir görüntüye karşı zihin üzerinde yarattığı etkidir. Siyah rengin zihne yansıyan anlam ve içeriği “doku” ve ışık” öğeleriyle sorgulanır. Soulages, siyahı ışığı elde etmek için kullanır. Böylece, siyahın bütün çağrışımlarını alt üst eder. Yapıtlarda, siyah, ısı ısı kendi etkinliğini yansıtarak ölüm ve karamsarlık duygusunu değil yaşamın canlı yönünü izleyiciye sunar. Soulages, resimlerindeki siyah rengin hakimiyeti hakkında şu açıklamayı yapar:

“Siyahın otoritesini seviyorum. Siyah, ödün vermeyen ve şiddetli bir renk olmasının yanında içselleştirmeyi de teşvik eden bir renktir. Siyah, hem bir renk hem de renk olmayan bir değer. Işık siyaha yansıdığı anda, karanlığı, içindeki şeye dönüştürür ve görünen karanlık değişmeye başlar. Böylece, siyah kendi başına zihinsel bir alan açar”(Cysson, 2003:36).

Siyahının köşegen parçaları, arka plandaki rengin canlılığı, şeffaflığı, yumuşaklığı ve parlaklığı sayesinde güçlü bir formla öne çıkar. Bu siyah doku formları, geri plandaki parlaklık yoluyla tekil bir güzelliğe dönüşür. Sanatçının derinlik dokusunu veren yapıtlarında ışıltılı açık zeminle siyah imgeler arasında bir gerilim söz konusudur. Soulages’ın yapıtlarındaki doku üzerindeki fırça ve kazıyıcının oluşturduğu izlerin hareketi tanımlanamaz. Bu bir hareket değil ancak gerilimli bir eylemdir. Gerilim ve heyecan ise kopya edilemez (Caysson, 2003: 30). Soulages, resim yapma deneyimi hakkında şu açıklamada bulunur:

“Bence önemli olan tuval üzerinde yapılan şeydir. Resmedilen iz’in asla başkasına benzemeyen kendine has fizyonomik özellikleri vardır. İz’in biçim üzerinde özel ve belli nitelikleri, çevresi uzunluğu, kalınlığı, maddesi, rastlantıları, derinliği, rengi, şeffaflığı bulunur. Bunlar ve diğer formlar, fon ve yüzeyin bütünlüğü arasında ilişkiler kurar. Dikkat ettiğim, bana rehberlik eden biçimin bu özellikleri ve ilişkileridir. Yaptığım iş, tuval üzerinde boyamayla birlikte hissettiklerimdir. Bu resim yapma deneyimi, biçimin bana sordukları ve benim biçime sorduklarımla, beni açıklığa kavuşturacak olan özünde duyduğum şeye ulaştırır” (Caysson, 2003: 110-111)

Soyut dışavurumcu sanatçılar, yaşadıkları güçlü duygu deneyimlerini ifade etmede kullandıkları diğer yöntem ise, mitlerdir. Sanatçılar, kendi içsel deneyimlerini mit metaforları üzerinden evrensel bir değere ulaştırma çabasında olduğu görülmektedir.

2.2. Mitolojik Metaforlar

Mitoloji, bir din veya bir halkın kültüründe tanrılar, kahramanlar, evren ve insanın yaratılışına dair tüm sözlü ve yazılı efsane birikiminin ve bu efsanelerin doğuşlarını, anlamlarını yorumlayıp, inceleyen ve sınıflandıran çalışmalar bütünüdür. Mitolojinin ilk işlevi, bilinci, bu evrenin ürkütücü ve bağlayıcı gizemine karşı uyandırmak olmuştur (Campbell, 2016: 14). Her kültür yapısı içinde bulunan mitler, derin kökler sunan ve kimlik duygumuzu güçlendiren kendi sembolleri, yaratılış öyküleri, tanrıları, kahramanları, fantastik imgeleri ve ata hikayeleriyle yaşam yolculuğunun yol gösterici anlatımı olarak toplum üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır. Levi-Strauss, mitlerin “insan düşüncesinin bilinçdışı evrensel yapısını saf biçimi”yle inceleme olanağı sağladığını

düşünür. Ona göre, mitler, sadece ait oldukları toplumların düşünce tarzları değil, aynı zamanda insanın zihninin işleyişi hakkında da bilgi vermektedir. Levi-Strauss’a göre mitler, verili kültürün özgül bağlamının ötesine geçen kendi kurallarıyla analiz edilmelidir. Bu kurallar, insan zihninin sıra değiştirme, ikame, ters çevirme, simetri vb. kurallardır. Mitler tekil bir biçimde değil, bir kültürel alan içinde bir sistem oluşturdukları karşılıklı bağıntılar içerisinde ele alan, yorumlayıp, inceleyen ve sınıflandıran çalışmalar bütünüdür (Campbell, 2014).

Soyut dışavurumcu sanatta mitolojik imgeler, hiç kuşkusuz, sanatçıların, kendi “benlik olgularının kökenleri”ne ulaşabilmek ve “varoluşun trajik gerçekliği”ni ruhsal açıdan aşmak için bir metafor sunmuştur. Soyut dışavurumcu sanatçılar için mitler, doğanın ve varoluşun öz niteliklerinde bulunan ruhsal oluşumları deneyimleme açısından başlı başına bir modeldir. Evrene karşı içten içe hissedilen içgüdüsel duyguların ifadesi üzerine yoğunlaşan soyut dışavurumcu sanatçıların yaşadığı ruhsal deneyim, mitsel simgeler üzerinden yeni bir anlatım diline ulaştığı görülmüştür.

İlk soyut sanat kuramcılarından Wilhelm Worringer (1881-1965), “Özdeşleyim ve Soyutlama” adlı doktora tezinde (1911), insanın evren karşısında yaşadığı “iç huzursuzluk ve korku” duygularını, soyut sanat kuramının çıkış noktasına yerleştirir. Worringer, modern sanat ve primitif sanatlar arasındaki ilişkide, her sanatsal yaratıcılığın başlangıç noktasında içgüdüsel olarak bir soyutlama eğiliminin olduğunu ve uygarlık bakımından yüksek kültür düzeyine ulaşmış toplumlarda bu güdü egemen rol oynadığını belirtir (Worringer, 1985: 22-23). Worringer, soyut sanat kuramında şöyle yazar: “Sınırsız, bağlamsız ve karışık dünya olayları karşısında insanın duyabileceği içgüdüsel duygu, huzursuzluk ve tinsel uzay korkusudur” (Tunalı, 2010: 144-145). Worringer, ilkel veya çağdaş olsun tüm soyut sanatların çıkmasına neden olan duyguyu içgüdüsel açıdan ele alır ve soyut ifadenin temelde yatan nedenini bireyin bilincinde yatan “korku” içgüdüsünün gerçekliğine bağlar. Worringer’e göre, bilincin sanatsal açıdan ilk “soyut” ifade biçimi, “korku” ve “iç huzursuzluk”un kaynaklık ettiği trajik duygularla başlamaktadır. Bu trajik ruh, “sonsuz uzay boşluğu”na karşı içgüdüsel olarak hissedilen “korku” ve “iç huzursuzluk” duygusunun bir yansımasıdır. Worringer şöyle yazar:

“Empati dürtüsünün ön koşulu insan ile dış dünyanın fenomenleri arasındaki mutlu bir panteistlik güven ilişkisi iken soyutlama dürtüsü dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı büyük bir iç huzursuzluğundan kaynaklanır. Dinsel açıdan bütün arayışlarda bulunan güçlü bir aşkınlık çeşnisine tekabül eder. Bu durum uzay karşısında duyulan derin bir tinsel korku olarak betimleyebiliriz. Geniş, bağlantısız, karmaşık fenomenler dünyasına ilişkin tinsel uzay korkusu insanın rasyonalist gelişiminin ilk evrelerinden başlayan içgüdüsel bir kalıntıdır. İnsanın rasyonalist gelişimi, evrende kaybolmuş duygusunun koşullandığı bu içgüdüsel korkuyu geriye iter. Doğu halkları, hayatın bütün fenomenlerinin içinden çıkılmaz karışıklığının he farkında olmuşlardır. Bu insanların tinsel uzay korkuları, varolan her şeyin göreceli olduğuna ilişkin içgüdüleri, ilkel insanlarda olduğu gibi bilmenin öncesinde değil ama üstünde yer alır. Dış dünya fenomenlerinin karmakarışık iç ilişkileri ve akışı karşısında rahatsızlık duyan bu halklarda derin bir dinginlik ihtiyacı egemen olur” (Batur, 2015:335).

Soyut dışavurumcu sanatta, “trajedi ve kaos” kavramları “boşluk” fenomeniyle birlikte algılanır. Soyutlama sürecinde, fenomenlerin bilince yansıyan formlarını resimde yok ettiğimizde geriye kalan en önemli şey, “boşluk” değeridir. Alman Şair George Herwegh (1817-1875)’in dediği gibi: “Trajedi yalnızca görüntü dünyasının boşluğu düşüncesine dayanır. Bütün büyük sanatçılar, içten içe bilmeden bu boşluk gerçeğini kabullenirler” (Campbell, 2016: 90).

Öznenin “boşluk” algısına karşı hissettiği “korku” ve “iç huzursuzluk” soyut sanatçılar tarafından bilincin en temel gerçekliklerinden biri olarak görülür. Bu nedenle, soyut dışavurumcu sanatçının amacı “sonsuz uzay boşluğu”na ilişkin bu “korku” içgüdüsunü ve varoluşun trajedisini aşmaya yönelik gelişir. Soyut dışavurumcu sanatçı Mark Rothko, 1947 yılında yayımladığı “Olasılıklar 1” adlı deneme yazısında şunları yazar: “Bizi evrenin ürkütücü boşluğundan kurtaracak olan içgüdüsel hatta adeta hayvanlara özgü denilebilecek ilkel davranışlardır. Eğer bunlar inanılması güç batıl inançlar olarak bir kenara atılırsa, sanat melankoli çukuruna batar” (Lynton, 2004: 242). Soyut dışavurumcu sanatın önemli temsilcilerinden biri olan sanatçı Adolph Gottlieb şu düşünceleri belirtir: “Resim her şeyle ilgilidir. Hiçbir şeyle ilgili olmayan resim iyi resim olamaz. Bizler konuya önem veriyor, ancak trajik ve sonsuz konuların resimlerini değerli buluyoruz. Primitif ve arkaik sanatla yakın ilişkili olmamız bundandır” (Antmen, 2010: 154).

Mitolojik simgelerin işlevlerini genel anlamda dört sınıfa ayırabiliriz. Mistik, kozmolojik, toplumsal ve psikolojik (Campbell, 2016: 676). Soyut dışavurumcu sanat yapıtlarının içerdiği duygu ve düşünce dünyası her ne kadar bireysel ve varoluşçu bir gelişim gösterebilir; “mitolojik imgeler” sanatçının kendi ruhsal değerlerini bulmasında

etkin rol oynamıştır. Soyut dışavurumcu sanatçılar, insan ruhunun, mistik, kozmolojik, toplumsal ve psikolojik süreçlerden geçen evrensel uzantılarını, mitsel temsiller üzerinden yorumladıkları görülmektedir. Özellikle New York Okulu sanatçıları arasında, gittikçe kendiliğinden ve spontan hale gelen resim yöntemleri için “yeniden doğma, yaratılış ve yenilenme mitleri” bir metafor olarak özel bir şekilde ilgi çekmektedir. Yaklaşık 1940’lı yıllarda Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Robert Motherwell, Franz Kline gibi birçok New York Okulu’na ait soyut dışavurumcu sanatçı, psikanalist Gustav Jung’un mitlerden yola çıkarak geliştirdiği “arketip” kuramı üzerine yoğunlaşır. Jung’un düşüncesine göre, kolektif bilincin “arketip” gerçekliği kendini mitlerde göstermekteydi. Jung, ilkel sanatlar ve mitler üzerinden yaptığı araştırmalarla, insan bilincinin kolektif kökenlerini sembollerin içeriğiden açığa çıkaran kuramlar geliştirmeye çalışır. Diğer taraftan, John Graham’ın 1937 tarihinde yazdığı “İlkel Sanat ve Picasso” adlı makale, soyut dışavurumcu sanatçılara özellikle Jackson Pollock’a ilham verdiği görülmektedir. Graham, ilkel sanat ve avangard sanat arasındaki ilişkide şu düşüncüyü paylaşır:

“Kendilerine özgü totemizmleri ile tatmin olmuşlardır ve bunları daha iyi anlamak ve sonuç olarak; bunlarla başarılı bir şekilde bağdaşmak amacıyla tabuları açığa çıkarmışlardır. Böylece, primitif ırkların sanatı, geçmiş kuşakların ve formların bütün bireysel ve kollektif bilgeliğinin depolandığı, bilinçdışı zihnin berraklığını, bilimcimize taşımayı sağlayan güçlü bir çağrıştırmaya niteliğine sahiptir. Başka bir deyişle, çağrıştırmacı bir sanat, bilinçaltımızın güçleriyle bağlantı sağlamanın aracı ve sonucudur” (Fineberg, 2014: 90).

1940’lı yıllarda ilkelere özgü ruhsal bir tavırda, doğa üstü olayların ve deneyimlerin gizemli içeriğine girmek, soyut dışavurumcu sanatçıları arasında yaygındı. Bu dönem içinde Newman “İlkel sanat, çağımız sanatçısının romantik rüyasıdır” diye yazar. Newman, resimlerindeki deneyimde, mitlerin yarattığı “Yüce” olan esrarlı duyguyu yani ilahi gerçekliği aramıştır. Barnett Newman, 1948’de “güzel”den çok daha esrarlı “yücelik” kavramını akla getirecek bir sanat olarak adlandırdığı olguya ulaşabilmek için mitolojiden ve dini dogmalardan çıkış yapar. Newman, insanlığın kökenlerine ait ilk ifade biçimini tanımlarken; “içinde bulundukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısında çaresizliklerini duyuran dehşet ve şiirsel dolu bir haykırış” olarak niteler (Lynton, 2004: 238-243). Yine Barnett Newman, “Plastik İmaj” olarak adlandırdığı dönemin (1943-1945) bir denemesinde şu açıklamada bulunmaktadır:

“Primitif ya da sofistike olan bütün sanatçılar kaostan payını almıştır. Yeni hareketin ressamı (Gottlieb, Rothko, Pollock ve Kendisi) bu nedenle geometrik formlarda değil, soyut doğaları aracılığıyla, soyut entelektüel içeriği taşıyan formların yaratılması ile ilgilidir. (...) Söz konusu ressamlar, kendi duygularını ya da kendi kişiliğinin gizemi ile değil, ama gizem dünyasının içeriğine girmeye ilgilidir. Hayal gücü böylece metafizik sirlara ulaşma çabasıdadır. Uzantısında söz konusu ressamların sanatı “Yüce” ile ilgilidir. Bu semboller dolayısıyla, yaşamın temel hakikatini trajedi duygusunu yakalayacak dinsel bir sanattır. Sanatçı, boşluktan hakikati ele geçirmek için mücadele etmektedir” (Fineberg, 2014: 100).

Fineberg (2014:100)’in aktarmış olduğu bilgide, Barnett Newman, soyut dışavurumcu sanatçıların sahip oldukları sanat bilincinin en temel değerlerini ifade etmektedir. Newman, “boşluk” kavramıyla gelen ve “korku”ya dayanan içgüdüsel duygunun hakikate ulaşma yolunda nasıl bir “mitos” a dönüş yaptığını ve ardından “yüce” kavramıyla nasıl yükseldiğini aktarmaktadır. Burada primitif sanatların üretimine özgü olan mitsel duygu yoğunluğu soyut dışavurumcu sanatta da aynı biçimde görülmektedir. Bu durum “yüce” olana ruhsal açıdan duyulan hayranlıktır. Gustav Jung, soyut sanatta “yüce” deneyimi hakkında şunları yazar: “Sanatsal yaratımın ve yüce sanatın üstümüzde yarattığı etkinin sırrı, gizemli katılış durumuna yeniden dalma halidir. Çünkü bu deneyim düzeyinde artık önemli olan bireyin refahı değil, kolektif yaşamıdır” (Jung, 2017: 140).

Çeşitli ilkel veya Doğulu geleneklerde olduğu gibi arkaik dönemlerde toplumsal olarak egemenlik kazanmış, mitoloji ve kültlerde amaç ve yaygın işlev, inancın aşılmasıdır. Primitif öğelere yönelmiş modern soyut sanat ise, bilinmez derinliklerden gelen “imge” ruhsal dünyanın mitsel duygularına bürünerek ortaya çıkar. Bu tür yaratıcı ve soyut sanatlar, insan belleğinin uyarıcılarıdır. Çünkü, dışsal zihnimizin, tarihin bu ve şu parçasıyla değil, ruh olarak varoluşun bilinciyle, bilinçli bir ilişki içinde olması gerektiğinin çağrısını yapan sanattır. Dolayısıyla, sanatın görevi, iç dünya ile öteki arasında iletişim kurmaktır. Bu öyle bir iletişimdir ki gerçek bir şok deneyimi yaşatabilir. Bu beynin bilgilenmesi veya ikna olması için söylenen basit bir cümle değildir. Zaman ve mekanın boşluğundan bir bilinç merkezinden ötekine aşan etkin bir iletişimdir. Geleneksel düzenlerde, bu iletişimin işlevini mitos ve rit yükleniyordu. Bugün bu kodların hemen hemen hepsi dağılma sürecinde. Günümüzde, mitoloji yaratan bölge, kendi iç yaşamıyla ilişki içinde olan ve dışarıdaki dünyayla sanat yoluyla iletişim kuran bireydir (Campbell, 2016: 109).

2.2.1. Soyut Dışavurumcu İfadede Primitivizm ve Totem Kültü

Bir çok öncü soyut dışavurumcu sanatçının içgüdüsel ve ruhsal duygu dinamikleri, antik dönem mitlerinin ve ilkel sanat (primitif) totemlerinin kaynaklık ettiği bir esinlenmeyle ortaya çıkmıştır. Mark Tobey'in soyut dışavurumcu sanata katkısı ilkel dönem ve kültürlerle ait estetik biçimleri informel anlayış içinde yorumlayıp çağdaş resme dâhil etmesi olur. Onun başlattığı bu akıma sonradan Edwin Parker (Cy) Twombly, Kenneth Callahan, Jakson Pollock, Franz Kline ve Clyfford Still de katılır. Primitif eğilimlerle birlikte New York'ta yepyeni bir plastik dil ortaya çıkar. Bu yeni dil, Pollock'un herhangi bir ön-tasarıya gereksinim duymayan yöntemlerini esas almakla birlikte mistik değerleri en önemli ilham alma kaynağı olarak görmüştür.

Soyut dışavurumcu sanatçı, bir ilkel oylumcunun heykeline yaptığı büyüsel bir totem ya da bir şamanın yaptığı ruhsal ritüel veya Zen meditasyonlarıyla yazı yazan bir Uzakdoğulu kaligrafi ustası gibi kendini içgüdülerine ve ruhunun kendiliğindenliğine bırakarak, biçimi lirik bir eyleme dönüştürür. Sanatçının ruhsal dünyasına ait bu gizemli ve içgüdüsel yaratıcı yeti, soyut dışavurumcu yapıtlarda, mitsel sanatlara özgü metafiziksel bir oluşum süreci yaşatır. Sanatçının soyutlamaya yönelik metafiziksel oluşum sürecinde ise, aşkın deneyim önemli bir rol oynar. Çünkü yapıtın soyut bir ifadeye ulaşması yönünde dikkat edilen konu, sanatçının ruhsal açıdan deneyimlediği aşkın ve içkin duygulardır.

Pollock ve diğer Soyut Dışavurumcular, “*yaratıcılık*” temelli içgüdüsel bağ kurmanın bir aracı olarak kıızılderili sanatından çıkış yapar. 1941'de Pollock, Amerika Birleşik Devletleri'nin modern sanatlar müzesinde (Moma) düzenlenen “Amerikan Yerli Sanatı” (Navajo yerlileri) sergisini ziyaret eder ve Amerikan Navajo yerlilerinin müze zemininde yaptıkları kum resimlerinden çok etkilenir (www.artsy.net [15.11.2018]).

Pollock, bilinçaltı zihninin sanatçıya temel bilgi ve yaratıcı güç sağlaması açısından ilkel sanatların, doğa ve kozmosun “Yücelik” deneyimine doğrudan ulaştığına inanmaktadır. Pollock şu ifadelerde bulunur:

“Kızılderili sanatı beni her zaman etkilemiştir. Kızılderililer, uygun imgeleri yaratmakta ve ayrıca resimsel içeriğin ne olduğu konusunda gerçek bir ressamın algısına ve kapasitesine sahiptirler. Renklerin özünde Batı'ya özgü, vizyonları ise, bir bütün içinde hakiki sanatlara özgü temel bir evrenselliği taşıyor. Benim resimlerimin bazı bölümlerinde Kızılderili sanatından ve Uzakdoğu kaligrafisinden etkiler bulunuyor. Bunu bilinçli yapmadım. Büyük olasılıkla daha erken bellek kırıntılarının ve heveslerin sonuçları” (Antmen, 2010: 155).

Amerikan Kızılderili sanatında “*totem*” konusu önemli bir yere sahiptir. Totem, bir kabilenin veya kişinin aynı atadan geldiğine inandığı bir hayvana, bir bitkiye, bir nesneye veya bir doğa olayına (fırtına, şimşek vb.) mistik, büyüsel (majik) ve akrabalık duygularıyla bağlanmasıyla ilişkili bir inanç biçimidir. Bu mistik ve büyüsel bağlanmadan doğan görevler, yasaklar, ayinler ve törenler, totem kültürünün geleneklerini oluşturur. Bir kişi ile totemi arasındaki mistik ve majik ilişki bir dostluk bağına simgeler. Kızılderili yerlileri, totemin büyüsel bir güç taşıdığına inanır ve totem üzerindeki bu büyüsel güç kişinin veya kabilenin koruyuculuğunu üstlenir. Hayvan, bitki, taş, ağaç parçaları, heykel (oylum) veya doğadan oluşan totem imgeleri kutsaldır. Totemle aynı adı ve kimliği paylaşan kabile üyeleri, toteme olan bağlılıklarını birçok anlamlı yollarla göstermeye çalışırlar. Ameriakan yerlileri, totemlere benzemek için hayvan derisini giyerler, vücutlarına resmini çizerler, ayin ve törenlerde totemik parçaları üzerinde taşırlar, maskeler takarak danslarla onun sesini veya hareketini temsil ya da taklit ederler (Yılmaz, 2015: 76-81).

Her kültürün mitolojisinde bu kültürü ya da topluluğu tehlikeden kurtarmış, bir ata figürü olarak veya ona armağanlar sunarak bir şekilde etkilemiş kahramanlar vardır. Bu kahramanlar üzerine anlatılan sembolik öyküler insanların dünyanın yaratılışı ve kültürlerinin ilk sakinleri gibi konuları öğrenmelerini sağlar. Hayvan atalar totemin en yaygın biçimidir ancak bazı bitkilerde kutsal sayılır (Wilkinson, 2010: 150).

Resim 23: Moma Arşivi, “Kum resmi yapan Novajo yerlileri” 1941.



Kaynak: www.moma.org/calendar/exhibitions/2998. 2019.

Pollock, 1940'lı yıllarda Kızılderili mitlerinin yarattığı totem sembollerinden çıkış yaparak mistik duygu yoğunluklarının içeriğine girer. Amerikan Yerli (Kızılderili) sanatçıların yaptığı kum resmi ve şaman ritüellerinden etkilenen Pollock, resim yaparken, şifacı bir şaman gibi ruhsal bir gizeme bürünerek kendini bilinçaltının içgüdülerine bırakır. Şaman, ruhları kontrol altına tutabilen, “beden dışı” yolculuklar yapabilen ve büyü yoluyla şifa getirebilen ruhsal bir yol göstericidir. İlkel toplumlarda, şamanların sembol dilini kullanarak ve ritlerle ruhlarla iletişim kurabilen ve geleceği görebilen kişiler olduğuna inanılır. Bu yöntemle sanatçı yapıtında bir çeşit gizemli bir totem yaratır. Sanatçı, resmin dışında değil içindedir ve mitlerin ruhsal yaşamına katılır. Resim yapma esnasında zihin, içebakışla ruhsal yönden aktifleşir ve bilincin gündelik dış dünya ilişkisi kesilir. Biçime dair herşey, anlık, kendiliğinden ve özgürce yaşanan bir duygu yoğunluğunda spontan olarak gelişir. Sanatçının eli, objenin biçimlerini çizen bir hareket sergilemez. İçgüdüsel duygu yoğunluğunun dinamik dışavurumu, sanatçının elini ve bedenini istem dışı eyleme geçirir. Bu eylemler, kendiliğinden gelişen jest hareketlerine dönüşür ve boya ile fırça birlikteliği de bu jest hareketleriyle kendi doğasına bırakılır. Damlatma, akıtma, sıçratma teknikleriyle boya doğal akışkanlığında rastlantı ve olasıkların sağladığı biçimsel oluşuma girer. Burada sanatçının dikkati tamamen kendi içsellğine yönelir ve biçime odaklanmaz.

Pollock, 1943 tarihli “Dişi Kurt” adlı yapıtında (Resim:24), kabaca sürülmüş hareketli fırça vuruşlarının yarattığı vahşi bir düzenleme içinde totem öğelerini kullanmıştır. Kızılderili kültürünün en önemli özelliği, doğayı ve doğadaki varlıkları kutsal semboller olarak görmeleriydi. Her insanın bir hayvanın gücünün ve varlığının etkisi altında mirasını almış olduğuna dair inanç, Amerikan yerli halk arasında yaygındı. Amerikan Yerli kültüründe kurt, ruhlara yol gösteren kutsal bir hayvan olarak ortaya çıkar. Kuzey Amerika'nın Erokez, Aleut ve Tlingit halklarında kutsal ata ve halkın totemi olarak görülür. Alaska'da yaşayan Aleut halkı, atalarının ruhlarının kurtların içinde yaşadığına inanır ve her sene göç eden bufalo sürüleri geldiğinde vahşi kurt sürüleri ile yan yana koşarak onlarla birlikte bufalo avlarlar (Gülşen, 2013:8). Pollock, “*Dişi kurt*” imgesi üzerinden yapıtını oluştururken kendini doğa güçlerinin ruhsal dünyasına bırakır. Mitsel imgeler, sanatçının mistik bir deneyim yaşayabilmesi açısından tam bir metafor yaratır.

Gusrtave Jung'a göre: “bu tür imgeler (yaşlı bilge, kurt, kanatlı at, ederha, yıldızlar, insan tanrı imgeleri) birer arketiptir. Arketip imgeler, tarihin başlangıcından beri

bilinçdışında gömülü olarak uyumaktadır; zamanın çivisinin çıktığı ve büyük bir hatanın toplumu rayından çıkardığı zamanlarda uyanmaktadır. Çünkü insanlar doğru yoldan saptıklarında bir yol göstericiye ya da öğretmene veya hekime ihtiyaç duyarlar. Baştan çıkaran hata, aynı zamanda şifa veren bir zehre benzerken kurtarıcının gölgesi de zalim bir yıkıcıya dönüşebilir. Bu karşıt güçler efsanevi şafacının içinde faaliyet halindedir. Bu nedenle, arketip imge ne iyi ne de kötüdür. Antik dönem tanrıları gibi ahlaki açıdan nötrdür” (Jung, 2017: 138).

Resim 24: J. Pollock, “Dişi Kurt” 106 cm x 10 cm, T.Ü.Y.B. 1943.



Kaynak: <http://totallyhistory.com/the-she-wolf/>. 2018.

Soyut dışavurumcu yapıtlarda içgözlem bir deneyim olarak gittikçe derinleşir ve yapının oluşumu mistik bir sürece girer. Bu mistik deneyimde, sanatçı için totemler bir araçtır. Totemlerin büyüsel dünyasında seçilen mitsel fenomenler, kozmosla bütünleşmenin yolunu çizer. Pollock, 1942 ve 1948 yılları arasında kompozisyonlarının bir çoğuna ilkel güçleri çağrıştıran mitsel başlıklar verir. Sır Muhafızları, Ay Kadın, Totem Dersi, Büyülü Orman, Kozmos gibi başlıklar, sanatçının mitlerle olan ilişkisini yansıtır.

Pollock ve onun çevresindeki diğer soyut dışavurumcu sanatçılar, varlığın en ilkel düzeyindeki içgüdüsel karşılaşmada evrensel hakikatin insan üzerindeki ruhsal gücünü aramışlardır. Rothko, soyut dışavurumcu sanatçının mitsel simgelerine ilişkin şöyle yazar:

“Esrarengiz bir ustalığı olan arkaik dönem sanatçıları bile bir dizi simgesel biçim yaratmayı gerekli görmüşler, canavarlara, melez varlıklara ve yarı tanrılara başvurmuşlardır. Ne var ki tarih öncesi sanatın yaşadığı dünyada öte dünyanın önemi anlaşılmış ve resmi bir statüye sahip olmuştur. Canavarlar ve tanrılar olmadan sanat bizim

dramımızı sahneleyemez. Sanatın en çok yüceldiği anlarda, işte tamda bu hüsrân ifadesini bulur” (Antmen, 2010: 155).

İnsan toplumunun başlangıcından beri öznenin karanlık önsezilerini sihirli ya da yatıştırıcı bir biçimde ifade ederek uzaklaştırmaya çalışmasının izlerini görürüz. Arkaik imgeler, bir iç deneyimin sembolü olup, onun temsili gerçek gibi algılanır. Gelişmiş bir sır öğretme sistemi, insanın dünya evi varlığının ötesinde yatan şeylerle ilgilenmeyen ve bilgece davranış kuralları olmayan tek bir ilkel kültür yoktur (Jung, 2017:129).

Resim 25: Jackson Pollock “Totem Dersi” 152 cm x 182 cm, 1948.



Kaynak: www.nga.gov.au/exhibition/abstractexpress.2018.

Geleneksel mitoloji bağlamında simgeler toplumsal kökenli mitlerle sunulmaktadır. Birey, bunlar aracılığıyla belirli görüş, duygu ve inançlarda deneyim sahibi olacak veya olmuş gibi davranacaktır. “Yaratıcı” adını verdiğimiz mitolojide ise, düzen tersine dönmüştür. “Yaratıcı”nın tasavvur edilmesinde bireyin kendi düzen, korku, güzellik ve hatta coşku deneyimi vardır. Birey, işaretler aracılığı ile bunları iletmeye çalışır. Eğer bu işaretlerin belirli bir derinliği ve önemi varsa ifadeye dönüşen biçim, “Yaratıcı” ile iletişimi sağlayan bir mitos değerinde ve gücünde olacaktır (Campbell, 2016: 14). Herhangi bir dışsal zorlama olmadan, mitlere özgü bir deneyimle ruhun içeriğini bilerek

giren, algılayan, ve yanıt veren sanatçı için soyut dışavurumcu yapıtın etkisi, sınır tanımayan bir ifade tarzında kendini gösterecektir. Soyut dışavurumcu yapıtlara hakim olan bu sınırsız ve bağımsız kompozisyon biçimleri ise, sanatçıda ilkel bir güç duygusu uyandırmaktadır. Jung bu konu hakkında şunu yazar: “Sanatsal yaratımın ve yüce sanatın üstümüzde yarattığı etkinin sırrı, gizemli katılış durumuna yeniden dalma halidir. Çünkü bu deneyim düzeyinde artık önemli olan bireyin refahi değil, kolektifin yaşamadır. Büyük sanat eserlerinin nesnel ve kişilik dışı olmasının nedeni budur”(Jung, 2017: 140).

Resim 26: Clyfford Still, “İsimsiz” 121 cm x 153 cm, T.Ü.Y.B. 1952.



Kaynak: www.wikiart.org/en/clyfford-still/untitled-1952. 2018.

Clyfford Still'in yapıtlarında (Resim:26) görülen soyut ifade biçimlerinde mitlerin kaynaklık ettiği ilkel bir duygu yoğunluğu vardır. 1951'de Rothko şöyle der: “Clyfford Still, bütün zamanların bütün mitlerinde ortak özellik olan trajik dinsel temayı ifade eder. Onun resimlerinde ne olup bittiği önemli değildir. Still'in resim nitelikli dramaları, bütünüyle Yunan mitini birer uzantısıdır. Kendisinin dile getirdiği gibi “yeryüzünün, lanetlinin ve Yeniden yaratılmışın resmidir.” Still'in mitlerden ve kozmik güçlerden esinlenmeyle doğan resimlerinin ana kaynağı kuşkusuz doğum yeri olan Kuzeybatı Pasifik Kızılderililerinin Şaman kültürüdür (Fineberg, 2014: 37).

Soyut dışavurumcu sanatta mitler ve totemlerin gücü, “Yüce”yi belirlemede önemli bir deneyim kaynağı olmuştur. Barnett Newman, 1949 yılında Ohio’da bulunan Miamisburg Kızılderili höyüklerini görmeye gider. Newman, bu deneyimini şöyle tanımlar: “Bir yer, kutsal bir yer duygusu. Sit alanına bakarken “burada, ben, buradayım” diye hissediyorsunuz. Buranın ötesinde (sit alanının dışında) kaos, doğa, nehirler, manzara var. Ancak burada kendi varlığımızın anlamına sahipsiniz. Bu nedenle, “insan buradadır” düşüncesiyle uğraşır hale geldim” (Fineberg, 2014: 103). Newman’ın sanat deneyimi her şeyden bağımsız “olunabilecek” bir yer üzerinde bulunmasıyla hissettiği arınma duygusuna gönderme yapmaktadır. Manevi olarak bir vahiy niteliğindeki deneyimini sembolleştirmeyi amaçlar. Newman, soyut biçimi, kendisinin içinde olduğu “ilkel sanatın” eşdeğeri bir duygu deneyimine sahiptir. Newman bir denemesinde ilkel sanatın duygu deneyimi açısından önemini şöyle açıklar:

“Onun (Kwakiult Yerlisi) bilinmezin teröründen önce hissettiği, dehşet verici duyguların bir taşıyıcısı, soyut bir düşünce, kompleks için araç, yaşayan bir şeydir. Soyut bir şekil, zaten bilinen bir doğanın gizli bir niteliği ile birlikte görsel bir olayın biçimsel soyutlamasından daha gerçektir. Hele sahte, bilimsel hakikatlerin aşırı yüklü pürist bir illüzyon hiç değildir (Fineberg, 2014:99).

Newman'ın "temel estetik kök" adını verdiği şey "boşluk karşısındaki trajik durumuna kendine dair ürkütücü farkındalığına ve çaresizliğine karşı duyduğu korku ve kızgınlıkla çılgılık atan, hınlıtlar çıkaran ilk insan”dan ayrılamaz. Newman, "İnsanın ilk ifadesi, tıpkı ilk rüyası gibi, estetikti” der. Newman, “konuşma, iletişim talebinden değil, şiirsel bir çılgıktan doğdu” düşüncesini savunur. Bu nedenle, Newman’a göre estetik ifadenin çıkışı, toplumsal bir iletişim değil, duyarlı bir bireyin "hayretinden kaynaklanan totemik bir edinim durumudur. Kendine dair farkındalığın beyhudeliğiyle dolu, insancıl olmayan bir evrende insanın yalıtılmışlığını gösteren bir tepkiydi. “Bilinemez olana yönelik bir hitap”tı. Nasıl “yalnız kalan köpek aya karşı ulursa” estetik de bu ilk ulumaya benzer: “Hem bir güç hem de ciddi bir güçsüzlük çılgılığı” şiire yönelik boş bir çaba” ve “gücün esrik patlayışı”dır; tıpkı “horoz ötüşü” ve dalgıç kuşunun gölün üzerinde tek başına süzülürken çıkardığı ses gibi. Newman'ın ünlü “Onement”ı tuvalin düşey uzunluğunca uzanan canlı, büyük bir işaret, kozmik boşluğa doğru ilk ulumayı ve varoluşu gösteren bir tür yazım işareti, varlığın orijinallğine yönelik kederli bir farkındalık, bu güçlü hayvani duygunun kaba, ama sağlam izidir. Sanat eseri ilk estetik deneyime yönelik bir tür yeniden düşünmedir. (Kuspit, 2010: 21-22). Gerhard

Hauptmann sanatın kökenlerine dair şunu yazar: Şiir yazmak, sözcüklerin ardındaki ilksel sözcükleri ortaya çıkarmak demektir.” Dolayısıyla sormamız gereken şudur:”Sanatın imgeleminin arkasında nasıl bir ilksel imge yatmaktadır? (Jung, 2017:106). Newman resimlerinde bu sorunun cevabını arar. Sanatın ilk ifade edilme biçimi ya da “insanın ilk kendini nasıl ifade ettiği ?” sanatçının odak noktasındadır. Newman, bu ilk ifadeyi bulmak için haykırma, çılgılık, bağırma, ağlama, seslenme ya da bekleme gibi içgüdüsel duygu biçimlerine yönelir. Sanatçının kullandığı “Burada olmak” terimi eylemin gerçekleştiği anlık zaman dilimine atıfta bulunur.

Resim 27: Totem, Amerika, 1943.

Resim 28: Barnett Newman, Here, Bronz Heykel, 1962.



Kaynak : www.searcharchives.vancouver.ca/indian-totem-prince-rupert. 2018.

Kaynak: www.radford.edu/rbarris/art428/newman. 2018.

Newman için Amerikan yerli totemlerinin bulunduğu tepe, adeta yaratıcı ile iletişimi sağlayan bir deneyim etkisi yaratır. Fineberg (2014:99)’da aktardığı bilgiye göre, Newman, bu totemin dikildiği tepede “işte buradayım” diye haykırmak istencine kapıldığından söz eder. Mark Tobey’in mitlere olan ilgisi yine Kızılderili kültürüne ait totem sembolleri, mit ve danslardan çıkış yaparak mistik bir gelişim gösteririr. Tobey, Amerikan yerlisi şamanın yaşadığı ruhsal süreçleri ve bilincin farklı boyutlara geçiş aşamalarını (inisiyasyon) bir deneyim olarak inceler. Tobey’in “Davul, Şaman ve

Tanrı Sözü” adlı resminde (Resim:28) görülen ilkel sanatlara özgü imgeler ve yazılar tam bir totemi yansıtmaktadır. Tobey, mistik konular üzerinden giden bir sanatçı olarak: “Resmin eylem kanallarından ziyade meditasyon yollarından gelmesi gerektiğine inanıyorum”der (www.artnet.com[13.11.2018]). İlahi gerçekliği açığa çıkaracak olan maneviyatın gizemli dünyasına odaklanan sanatçı, inançlara yönelik ruhun en derinden hissettiği duygu deneyimlerini araştırır. Mark Tobey, Kızılderili yerli kültürü, Şamanlık, Uzakdoğu Felsefesi, Budizm, Zen, İslam tasavvufu, Tevrat, Kabala ve Bahailik gibi dinsel alanların mistik dünyasını yakından inceler.

Resim 29: M.Tobey, “Davul, Şaman ve Tanrı Sözü” 35 x 48, T.Ü.Y.B. 1944.



Kaynak: <https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Mark-Tobey-198761/null>. 2018.

Soyut dışavurumcu sanatçılar, “yüce” ve “evrensellik” temalarını bulmak amacıyla mitlere dönüş yaparlar. Burada, soyut dışavurumcu sanatçılar, kendilerinde, ilkel sanatçılar gibi içgüdüsel bir yaratma edini mi ve ruhsal bir deneyim yaşamak için mistik alanlara yöneldikleri görülmektedir. Rothko, 1943’te bunu şöyle açıklar:

“Antik çağ’ın bilinen mitleri, temel psikolojik düşünceleri ifade etmek için başvurmak zorunda olduğumuz ebedi sembollerdir. Modern psikoloji, bunların, rüyalarımızla, dilde ve sanatımızda görünür yaşam koşullarında bütün değişikliklere karşın kalıcı olduğunu bulmuştur. Mit, fantazi olanakları dolayısıyla değil, benliğimizde var olan ve gerçek bir şeyi ifade etmesi nedeniyle bizi terk etmez” (Fineberg, 2014: 107).

Rothko’nun ilk mitik resmi olan “Antigone-Antik imge” (Resim:30) arkaik bir taş friz gibi, baştan başa gri tonlara sahiptir. Formların bir hizada alçak rölyef şeklinde katmanlaşması, antikite ile birlikteliği güçlendirirken kompozisyonun frontallığı, temsilden ayrımı vurgular ve ona sembolik bir karakter kazandırır. Klasik profiller, bukleli saçlı başlar, aynı şekilde alt katmanda yer alan yarı hayvan yarı insan ayaklar, genel olarak Yunan heykeli ve resmindeki protiplere atıfta bulunur. Rothko aynı zamanda, meteryal gerçekliğine bağlayan New York binalarının üzerindeki mimari bezemelerden alıntılarla bütünleşir. Figürlerdeki açılmış kollar, çarmığa gerilmiş gibidir. Rothko, bu ifade biçimini dine ilişkin görsel bir dağarcığa dahil eder. 1938’den 1942’e kadar Rothko’nun mitik yapılarını karakterize eden katmanlaşma, gizli saklı bir zaman çöküşünü yansıtmaktadır. Rothko’nun düşüncesine göre, geçmişin şimdide aktif olan belleği merkez alan arkeolojik metafor, evrenselliği teyit eder.

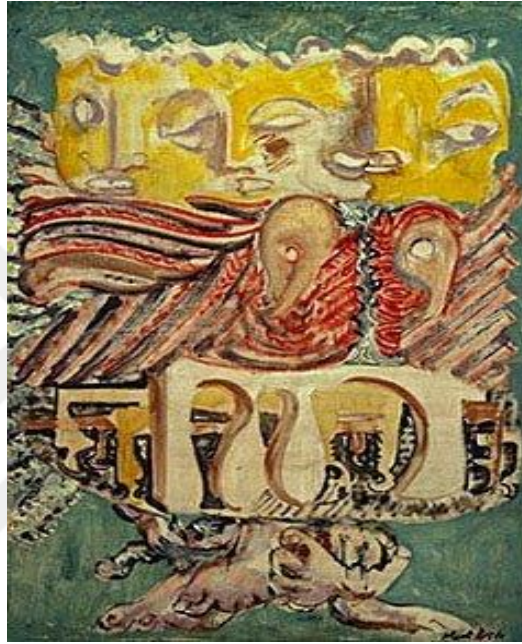
Resim 30: Mark Rothko, “Antik İmge” T.Ü.Y.B. 86 cm X 116 cm, 1941



Kaynak: www.nga.gov/collection/art-object-page.67477.html. 2019.

Sanatçı, 1942 tarihli “Kartal Alamei” adlı resmi için şu açıklamada bulunur: “Buradaki tema, Aeschylus’un Agamemnon üçlemesi’nden kaynaklanmıştır. Resim özel bir anekdot ile değil, daha çok, bütün zamanlarda ve bütün mitlerde ortak olan mit ruhu ile ilgilidir. Bu tek bir trajik düşünce içinde birleşen insanda, kuşta, hayvanda ve ağaçlardaki bir panteizmi içerir (Fineberg, 2014: 107).

Resim 31: Mark Rothko, Kartal Alamei, 45 cm x 65 cm, 1942.



Kaynak: www.etsy.com/listing/632345783/the-essential-mark-rothko.2019.

Mitolojik simgeler, yaşam merkezlerini mantık ve zorlamanın ötesinde etkiler ve coşturur. Deneyim ve düşüncenin dünyaevi kipleri türümüzün biyolojik tarih öncesinden çok geç bir gelişimdir. Mitolojinin ilk işlevi uyanan bilincin bu evrenin üretici ve bağlayıcı “yüce” gizini olduğu gibi kabul edilmesini sağlamaktır. İkinci işlevi ise, çağdaş bilinçte olduğu gibi bu işlevi yorumlayıcı bütüncül bir imge geliştirmesidir. Üçüncü işlevi ise, ahlaki bir düzeni savunmaktır. Mitolojinin dördüncü görevi, bireyin kendisini (mikrokozmos) bir bütünlük içinde herşeyin ötesinde ve içinde huşu veren bir bilinçte evrenin (makrokozmos) nihai gizemiyle buluşturmak aynı zamanda ortak kültür birlikteliğini (mikrokozmos) dengelemektir. Mitolojik inanç bir bütün simgeler örgütüdür. Bu simgelerin önemini ve içeriğini dile getirmek olanaksızdır. Esin enerjisi onun sayesinde canlandırılır ve iç dünyanın odağına

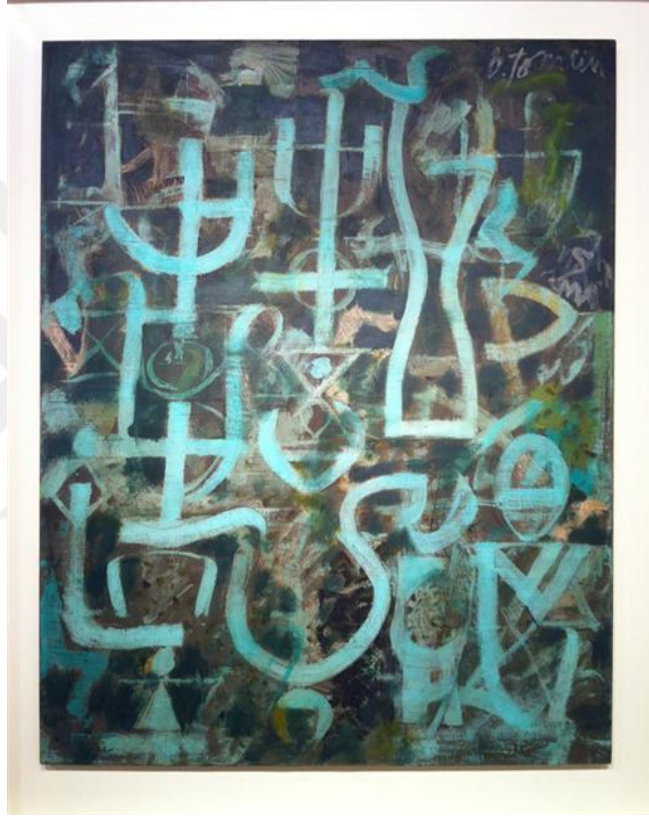
yönlendirilir. Mesaj, kalpten kalbe beyin yoluyla geçer ve beyin ikna edilemediği yerde bu mesaj kesilir. O anda mitolojinin gerçekliğine ulaşamaz olur (Cambell, 2016: 16-17).

Mitlerin sahip olduğu, düş gücü ve tanrısal imgeleri canlandırma (anime) yetileri, bilincin en gizemli (mistik) özelliğini yansıtır. Primitif sanatların bu özelliği hakkında antropolog Levy Bruhl şu açıklamada bulunur: “Tek kelimeyle söylecek olursak, gelişmemiş toplumların ruhsal işleyişinde önemli bir yer tutan kollektif tasvirlerin genel özelliği, bu ruhsal faaliyetin mistik olmasından ileri gelir. Belirli biçimde nitelediğim mistik kavramı, algılanamayan, hiçbir zaman gerçek olmayan duygular, inançlar, etkilenmeler, esinlenmeler ve davranışları anlatır. İlkel algıya göre, hareket yasalarının görülebilen ve dokunabilen somut gerçekçiliğinin yanında dokunulamayan ruhsal olan “mistik” bir özellik vardır. İlkel zihin algısı, bu iki farklı dünyayı birbirinden ayıramaz. Birbirine çok yakın bağlantılar içinde olan bu yapıları adeta iç içe görür. İlkel algıya göre herşey tektir. İlkel sanatçılarda, gerçek olan her etki mistik bir iletişim biçimiyle gerçekleşir. Doğa fenomenleri, doğaüstü bir gücün hakimiyeti altında var olduğu algısı vardır. Her fenomen mistik olarak kuşatılmıştır. İlkel bir sanatçı, her fenomeni aynı kendi gibi bir ruhtan oluştuğuna inanır” (Read, 1981: 29-61). İlkel insanların mistik kuvvetlere hakim olma ritleri, danslar edip, şarkılar söyleyip, değişik karışımlar elde ederek ya da ufak heykelcikler ve totemler yaparak gerçekleşir. Büyü ve ruhlarla iletişime olan inanç buradan doğmuştur. Salomon Reinach’a göre “büyü” Animizm’in tekniği ve stratejisidir. Bu ilkel inanışlardan yola çıkıldığında, resmin, heykelin, dansın, müziğin ve tüm sanat alanlarının ana kaynağı doğrudan doğruya veya dolaylı olarak Animizm’dir (Yılmaz, 2015:63).

Animizm, doğada insan ruhuna az çok benzer ruhlar bulunduğunu kabul eden bir inanış biçimidir. İlkel sanatların başlıca özelliği “imgenin canlandırılması”na (anime) yönelik bir yaratıcı deneyimle ortaya çıkması, “Animizm” inancından ileri gelmektedir. Varlık fenomenlerinin arkasındaki varolduğuna inanılan esrarengiz ve gizemli güçlerle iletişim kurma, mit kültürünü yaşayan halkların sanatlarında gerçek kabul edilen bir olaydır. Bu nedenle, ilkel sanatlarda Animizm, mitsel imgelerin bir varlık olarak canlandırılması ve gerçekleşmesini sağlayan temel ilkedir. Animizm alayışına göre, canlı cansız herşeyin bir ruhu vardır. İlkel kültlere göre ruh, bedene ve beden belli parçalarına bağlıdır. Ruh, insan bedeninin dışına çıkabilir ve o halde bile bedeni yönetir. Ruh, çalınabilir,

yenilebilir ve geri getirelebilir. Bu nedenle, bütün ilkel toplumlarda insanlar, kendi resmini yaptırmaya karşı çıkarlar. Animizmin başlangıcı ruhun öldükten sonra var olduğu düşüncesidir. Böylece, ruh, insanlar etrafında dolaşan, onlara müdahale eden doğa üstü bir hal alır. İlkel toplumlarda her nesnede bir ruh olduğuna dair inanç, canlı ve cansız ayrımını ortadan kaldırır (Yılmaz, 2015: 62-63).

Resim 32: Bradley Walker, “Ruhlar Gecesi” 108 x 162, T.Ü.Y.B. 1947.



Kaynak: www.wikiart.org/en/bradley-walker-tomlin/all-souls-night-1947. 2018.

İlkel kültlerin sanatları, görüntülerin ardındaki ruhsallığı sembolize etmeye çalışmaktadır. Bu yüzden ilkel sanat eserleri, güncel yaşayan ve canlı bir oluşu vermek gibi bir özellikleri yoktur. Doğaüstü sınırsızlığa ulaşarak güncel olanın ötesine geçmeye çalışırlar. Bu kolektif tasvirleri anlamak güçtür. Psikolojinin diliyle, insan eylemlerini, heyecanlara dayanan motor faaliyetler ve entelektüel olanlar diye üçe ayırırsak, “tasvir” son kategoriye girer. Çünkü, modern insan düşüncenin entelektüel yapısı ve zihnin fenomenal yetisi sayesinde algılayabiliyor, nesnenin imajını ve düşüncesini

edinebiliyor. Bu nedenle, kural dışı bir soyutlama yaparak tasvir öğelerinin, bilgimize giren eşyanın niteliklerini görünen bilgidен farklı bir içeriğe sahip olabileceğini kabul etmekte zorlanıyoruz. Dolayısıyla, tasvir, başlı başına entelektüel ve bilişle ilgili bir fenomen olarak karşımıza çıkıyor. Fakat, ilkelde ruhsal faaliyetleri çağrıştıran düşünce ve deneyimlerin ayrımı çok belirsizdir. İlkelerin bu aşamadaki ruhsal faaliyetlerini akılcı ve bütünüyle bilgiye dayalı bir şey olarak göremeyiz. İlkelerde tasvir edilen şey, heyecanlar ve psikolojik motor öğelerinin sindirilip emildiği bir renklendirme biçimindedir. Bu yüzden, nesnelerin tasvirine başka bir gözle bakarlar. İlkelerin içgüdüleri soyutlamaya yönelik farklı bir tutum takınırlar. Bu nedenle, desenleri yaptıran içgüdüsel güç tamamen soyut bir ifade verir (Read, 1981: 38-39).

Resim 33: Petroglif (Kaya Resim), Yaklaşık M.Ö. 3000 Utah, Amerika



Kaynak: <http://www.biligbitig.com/2014/04/gunes-dil-teorisi.html>.2019.

Birçok soyut dışavurumcu sanatçılar tarafından ilkel sanatlara ait olan piktogramlar, ideogramlar, petroglifler ve hiyeogrofler, biçimde ruhsal bir ifade tarzını yansıtmaları açısından incelenmiştir. Soulages, çocukluk ve gençlik dönemlerinin yaşadığı yer olan Fransa'nın Rodez şehrindeki Fenaille müzesinde Kelt ve Galya yazıtlarını incelemiştir. Alman sanatçı Emil Schumacher, mağra ve kaya resimleri üzerinden bir yol izleyerek

(Resim.34) kendine özgü bir ifade biçimi yaratmıştır. Alman sanatçı Willi Baumeister, Afrika sanatı, Güney Amerika Aztek sanatı, tarih öncesi (prehistor) eserlerden hatta arkaik dönemlerde büyü amaçlı yapılan sembollerden faydalanmıştır (Turani, 2000: 624). Diğer taraftan Fritz Winter, Juluis Biessier, Alan Davie, Karl Fred Dahmen, Franz Klein, Adolph Gottlieb, Pierre Alechinsky, Antoni Tapies gibi sanatçıların yapıtlarında ilkel sanatlarla olan bağlantı ve içerik açıkça görülmektedir.

Resim 34: Kelt Kültürüne ait Taş Yazıt Heykel, Fransa.

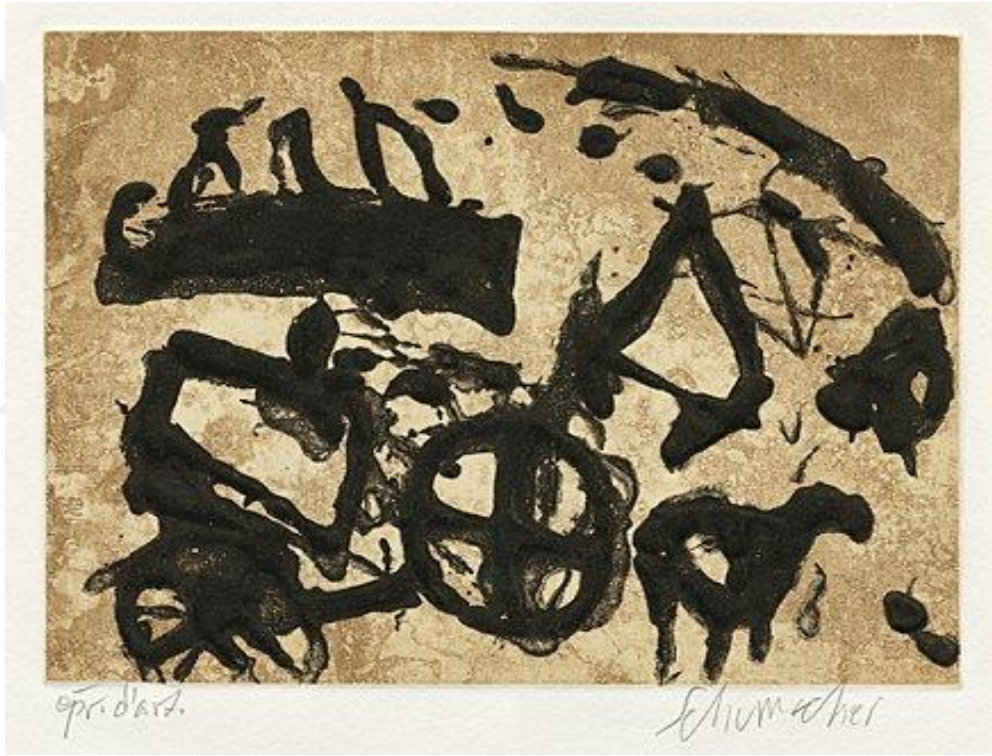


Kaynak: [www. musee-fenaille.rodezagglo.fr/oeuvre/statue-menhir-tauriac.2018](http://www.musee-fenaille.rodezagglo.fr/oeuvre/statue-menhir-tauriac.2018).

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısı tarih öncesi ilkel sanat biçimlerinin antropoloji alanında hızla araştırıldığı, eserlerin toplandığı ve müzelerde sergilendiği bir dönemdir. Altamira, Lascaux, Niaux gibi Buzul Çağına ait mağra resimleri, Afrika, Asya, Amerika ve Avustralya kıtalarında keşfedilen piktogramlar (Kaya resimler) modern sanat için resim tarihinin kökenlerine inme yolunda eşsiz örnekler sunmuştur. Tarih öncesi sanatta görülen ifade ve anlatım biçiminin, evrensel sembollere ulaşma yönünde izlediği soyut gelişme ise Batı sanat ve düşünce dünyasında tam bir şok etkisi yaratmıştır. Detaylardan arındırılmış hareketli insan ve hayvan figürleri, av sahneleri, canavarlar, melez yaratıklar ve kozmik sembollerle ifade edilen esrarengiz anlatım biçimleri, basit bir bakış açısının sonucu değildir. Öyke ki bu dönemde çizgi ile

başlayan anlatım biçiminde, ilahi bilgiye dayanan mistik bir inşa söz konusudur. Diğer bir deyişle, ilkel sanat ürünleri, sanatsal bir yaratım amacıyla ve düşüncesinden değil, daha çok inançlara ve mitlere hizmet eden sosyal bir işlevsellik üzerine yapılanmıştır. Genel anlamda, ilkel ifade biçimlerimin kutsal kabul edilen ilahi güçleri, ruhları, doğa olaylarının anlatımını sağlayan bir simgeleştirme amacıyla hareket ettiği görülmektedir. Dolayısıyla, mitlerin ruhsal deneyimlere dayalı ilk oluşum aşamaları ve simgelerin gizemli dünyası ilkel sanat yapıtlarında sıklıkla açığa çıkarılmıştır.

Resim 35: Emil Schumacher, “İşkenceye Karşı Sanatçı” 56 x 75, K.Ü.G.B, 1993.



Kaynak: Boissera Sanat Galerisi, 2012, Emil Schumacher Sergi Katoloğu, S. 52. 2019.

Soyut dışavurumcu sanat, tarih öncesinden kalan ve insanlığın ilk ifade biçimleri olan petroglifleri (kaya üzeri resim), hiyeroglifleri (antik dönem resimli yazı dili), piktogram (sembol yazı) ve ideogramları (imge yazı) tekrar yorumlamıştır. Kaya üzerine kazıyarak yapılan figüretif ve sembolik çizimler, insanlığın kökenlerine ilişkin evrensel bilinci yansıttığından, modern sanatçıların soyutlama hareketi, ilkel sanatlarla doğrudan bir bağ kurmuştur. Soyut dışavurumcu sanatçılar, tarih öncesi döneme ait

insanların kozmosla olan ruhsal ilişkisini, taş yazıtlar, mağra ve kaya çizim örneklerinden yola çıkarak yeniden bir duygu deneyimi olarak yakalamak istemiştir.

Resim 36: Antonia Tapies, “Dönüşüm” 96 cm x 145 cm, T.Ü.K.T. 1955.



Kaynak: www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/pintura. 2018.

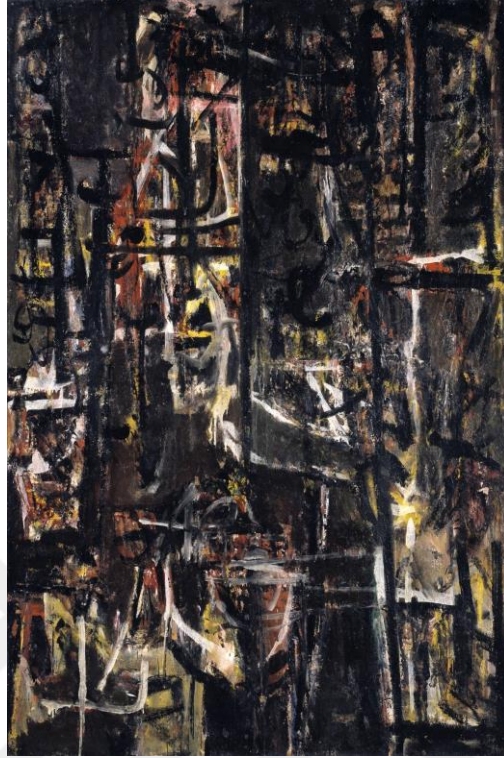
Antonia Tapies’in yapıtları, insanın kozmosla psişik dramını ve doğayla gizemli ilişkisini dile getirmeye çalışır. Tapies, yüzeyde, alçı, kum, cam, talaş, kağıt, mermer tozu, zambak, toprak, kumaş parçaları vb. malzemelerle elde ettiği farklı doku çalışmaları üzerinden biçimi var eder. Doku yüeylerinde yaptığı kazımalar, sürtmeler ve serbest fırça vuruşları, tarih öncesi resimleri andırır. Tobey, tarih öncesi resim yapan insanlar gibi içgüdülerin tetiklediği ilkel bir tavırla çalışır. Aynı zamanda, ilkelere özgü bu tavır, sanatçıya mistik bir deneyim yaşaması için olanak sağlayan şeydir.

Resim 37: E.de Koning, İsimli, 56 x 70, Litografi, 1984.



Kaynak: www.artsy.net/artwork/elaine-de-kooning-untitled.2019.

Resim 38: Alan Davie, “Cennete Giriş” 151 x 121, T.Ü.Y.B. 1977.



Kaynak: www.tate.org.uk/art/artworks/davie-entrance-to-a-paradise-t01526.2018.

İlkel sanat ve modern sanat arasında kurulan bağlantıda en önemli özellik mistik deneyimdir. Sanatçının gerçekten mistik bir deneyim yaşaması için gerekli olan ruhsal bilince ulaştıracak olan yöntemler ilkel sanat imgelerinden ve mitlerden çıkış yaparak yakalanmak istenmiştir. İngiliz soyut dışavurumcu sanatçı Alan Davie, resim yaparken ruhsal açıdan edindiği mistik deneyim hakkında şunları yazar:

“Çalışırken, olanaksız bile olsa bir tür biçim ve öz değiştirme olayını gerçekleştirmek için çabaladığımı ve bunu arzuladığımı fark ediyorum. Bilinmeyeni büyü yoluyla zihnimde canlandırabilmek için bir formül arayorum sanki. Ara sıra, o son an hemen önümde, elimi uzatsam hemen yetişebileceğim bir yerdeymiş gibi görünüyor; ama ben ona ulaşmadan parçalar halinde dağılıp gidiyor. Bu bakımdan kendimi eski zamanların simyacısına çok benzetiyorum. Onlar gibi bende yapıtlarımın, yaşam sürecine sembolik bir biçimde katılmayı öngördüğümü anlayıp sonunda aydınlığa kavuştum (Lynton, 2004: 272).

Bütün dinler, mitolojiler ve gerçek sanat yapıtları mistik deneyimler sayesinde üretilir ve ondan söz ederler. Dolayısıyla, bütün bu mistik deneyimler, ulaşamayanlar için başka bir şeydir. Prof. Rodulf Otto “Doğu Mitolojisi” adlı kitabında şöyle yazar:

“Bunun hissedilmesi, bazen yumuşak bir dalga gibi gelebilir, zihne en derin tapınmanın huzurunu verir. Ruhta daha alıcı bir iz bırakıp, dehşet saçan bir sarsıcı ve silkeleyici duygu olarak yerleşebilir. Mistik deneyim, ruhun derinliklerinden kasılma ve sarsıntılarla aniden patlayıp çıkabilir veya en garip heyecanlarla, zehir saçan çılgınlıklarla zihinde bir vecd (Aşkınlık) yolu açabilir. Bu tür deneyimlerin vahşi ve şeytani biçimleri varır. Dehşet verici korkulara ve çıldırmaya neden olabilir. Kaba, sinirli, barbar ve saldırgan bir tavırda açığa çıkabilir. Bazı durumlarda ise, mistik deneyim, güzel, saf ve görkemli bir biçim de alabilir. Bu mistik deneyim durumları, insan iç dünyasında sözle ifade edilemez bir gizemi barındırır. Kavranılmayan bu şey, belki bir boşluk, belki de Tanrı veya hayalettir (Campbell, 2016: 380-381).

Soyut dışavurumcu sanatçılar için “mitler” mistik deneyimin kapılarını açan anahtar metaforlardır. Soyut dışavurumcu bir sanat yapıtının oluşumunda mistik deneyimin sanatçı üzerinde bıraktığı psişik etki çok güçlü sonuçlar vermiştir. Nietzsche, “Putların Alacakaranlığı” adlı yapıtında şunları yazar:

“Sanatın varolması veya gerçekten herhangi bir estetik iş ve görüntünün varlığı için kaçınılmaması gereken psikolojik bir ön gereklilik vardır. (...) Bu durumda insan herşeyi kendi bolluğu ile zengineştirir. İnsan neyi görür ve neyi isterse hepsini abartılı, coşkulu, yetenekli ve güçle dolu görür. Bu durumdaki birey, nesnelerin yansısını kendi mükemmelliğinin aynısı haline gelene kadar değiştirir” (Nietzsche, 2010:64).

Mitos imgelerinin çıkışı, temelinde içgüdüler barındıran ve mistik deneyimlere sahip psişik bir dünyaya dayanmaktadır. Mitos imgelerinin oluşum biçiminde insanın içsel bir yolculuğa dönüşüm yapması ve sonrasında kozmosla kurduğu iletişim, bilinçaltının esrarenge ve gizemli dünyasını açığa çıkartır. Etkin yaşayan bir mitosun mesajı derin bilinçaltının kutsanmasıyla üretilir. Mesaj orada enerji bulur, insanı uyandırır ve çağırır. Bu düzeyde işlem gören simgeler, enerji üretir ve uyarıları yönlendirir. Uyanan bilinç düzeyinde simgeler, esinleyici, bilgilendirici ve sezgiseldir. İçgüdüler açısından bu tür deneyimler veya aydınlanmalar, “*ruhsal anlamı*” yaratır (Campbell, 2016:720). Soyut dışavurumcu sanatçıların mitlerle olan ilişkisinde önemli olan nokta, sadece içsel olarak hissedilen duygu deneyiminin mistik oluşum sürecinde bilince yüklenen ruhsal anlamdır. Bu bağlamda, dış dünyadan bağımsız bir biçimde yaşanan duygu deneyimlerinde en önemli kavram ise “Boşluk” tur. Boşluk kavramının içerdiği gizemli öğretileri bilmeden ruhun ve kozmosun anlamını bulmak imkansızdır.

2.3. Soyut Dışavurumcu Sanatta Yüce Kavramı

Soyut dışavurumcu sanatçılar için “Soyut yücelik” kavramı, sonsuz “boşluk” hissi veren kozmosun “yüce” tasarımına karşı insanın içinde bulunduğu trajedinin bir yansımasıdır. Bu nedenle, soyut dışavurumcu sanatçıların bilinci, öznenin hiçlik

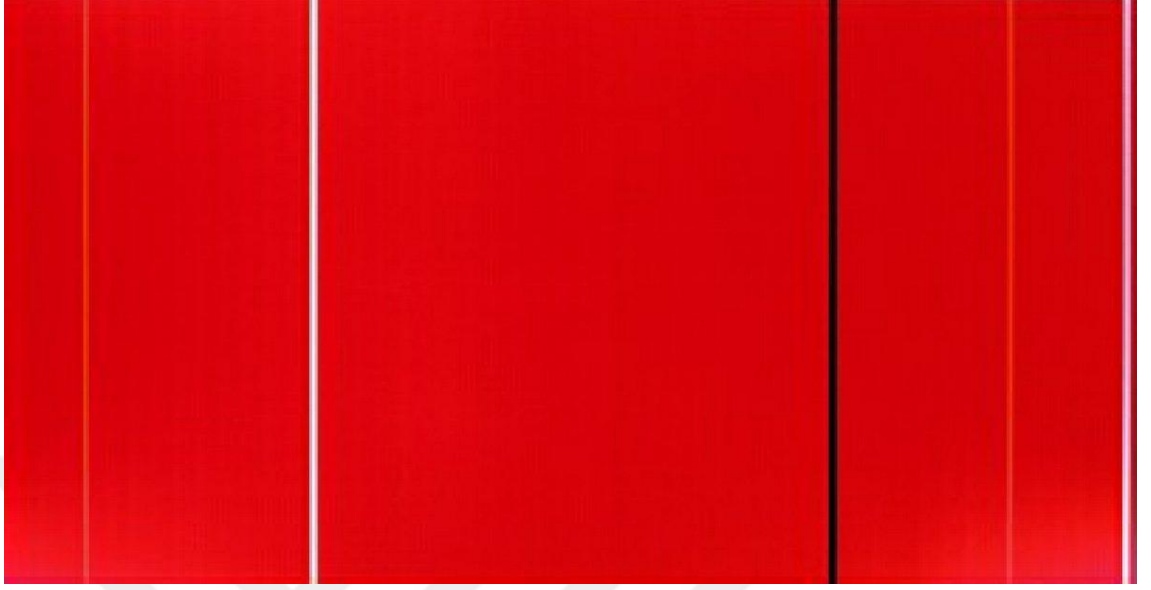
noktasında kendi yazgısıyla başbaşa kaldığı varoluşçu bir gerçekliği sunar. Varoluşun en trajedik değerleriyle yüzleşen bu sanatçılar, her şeyden önce varoluşçu bir yargıya sahiptir. Sanatlarının merkezinde kendi öznel dünyalarının ruhsal gerçeklerine göre yapılanmış varoluşçu bir bilinç vardır. Soyut dışavurumcu sanatta bu varoluş, manevi bir arayış üzerine yoğunlaşır. Gustave Jung, insanın manevi eğilimleri hakkında şöyle yazar:

“İnsan yaşamının esas gayesi, kendi tedavisidir, yani, kendi eksiklerini tamamlamak, çatışmalarını çözümlmek ve zedelenmişliklerinin ıstırabını azaltmaktır. Bunu başarmak, dünyayı, yeniden ve merkezinde, kendisi olmak kaydıyla, kendi dünyası olmayı “tamam” etmektir. “Yaratıcılık” dediğimiz, hiç bitmeyecek, hiçbir zaman ufkuna ulaşamayacak eylemde budur. “Dünyayı tamam etme eylemi.” Bilincin kozmik anlamına dair gerçek apaçık o zaman kavranır. Simyacılar, “Doğanın yarım bıraktığını sanat tamamlar” der. İnsan, gizli bir yaratıcılığa, dünyaya nesnel bir varoluş katarak, kusursuz bir şekilde damgasını vurmuştur. Böyle bir davranışı ancak Tanrı yapabilir denir. Fakat, insan yaratılışın tamamlanabilmesi için gereklidir. Çünkü, insanın kendisi ikinci bir yaratıcıdır ve dünyaya nesnel varlığı kazandıran o’dur. Nesnel varoluşu ve anlamı yaratan insandır ve insan, varoluşun Yüce sürecinde vazgeçilmez yerini almıştır (Ukray, 2016: 100).

Estetik bir deneyim olarak “yüce” ve “aşkınlık” 20. yüzyıl soyut sanat disiplinlerinde “soyut yücelik” adı altında yeni bir anlayışı beraberinde getirir. Soyut dışavurumcu sanat anlayışı için “yüce” ve “aşkınlık” kavramı, düşünce doktrinlerini belirleme açısından önemli bir değerdir. Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still gibi soyut dışavurumcu sanatçıların “soyut yücelik” diye adlandırdıkları sanat anlayışları, öznenin içinde bulunduğu trajedik durumdan kurtuluşun bir arayışı ve manevi bir varoluşun da soyut ifadesidir. Barnett Newman, “Yüce” kavramını Yunan trajedisi tarzında kahramanca bir tavır olarak kabul etmiştir. Newman şöyle yazar:

“Şimdi ortaya çıkan sorumuz şudur: Eğer yüce diye adlandırabileceğimiz bir mit ya da efsanenin olmadığı bir zamanda yaşıyorsak, eğer saf ilişkilerde herhangi bir yüceltmeyi kabule yanaşmıyorsak eğer soyutta yaşamayı reddediyorsak, nasıl yüce bir sanat yaratabiliriz? Biz, mutlak heyecanlar veren ilişkilerimizle ilgili olarak, insanın yüceltilmiş karşı doğal arzusunu yeniden yeniden savunmaktayız. İnsan ya da Hz. İsa’dan katedraller yapmak yerine, biz, bu katedralleri, kendi kendimizden, kendi duygularımızdan inşa ediyoruz. Ürettiğimiz imaj, tarihin nostaljik gözlükleri olmaksızın bakıldığında anlaşılabilir gerçek ve soyut vahyin bir (öz) kanıtıdır” (Fineberg, 2014: 99).

Resim 39: B. Newman, “Erkek, Kahraman ve Yüce” 242 x 541, T.Ü.Y.B. 1950.



Kaynak: www.moma.org/collection/works/79250.2018.

Soyut Yüce'nin üstadı Barnett Newman, yüceltilmiş bir alemiyet alanını keşfeder, böylelikle en maceracı romantik keşiflerle bile üstün doğaya karşılaştırmaya meydan okur. Newman, 1947’de yazdığı bir deneme yazısında “Estetik eylemin (deneyim) temeli saf (arı) düşüncedir” görüşünü paylaşır. Newman, 1950 yılında saf düşüncenin var ettiği, ruhsal deneyimin peşindedir. Bu nedenle, 1950’li yıllarda metafiziksel bir mutlaklığı projelendirir ve resimler, “yüce” hedefe yaklaşma amacındadır. Newman, “Erkek, Kahraman ve Yüce” (*Vir Heroicus Sublimistundra*) adlı yapıtında, ilahi bir karşılaşmanın deneyimini yaratmak ister. Newman’ın dini konular üzerine yaptığı çalışmalarda boya dokusu görülmez. Newman manevi yapıyı güçlendirmek için yüzey üzerindeki boya dokusunu eritmiştir. Yapıt, herhangi bir doku ya da insani müdahale duygusundan bütünüyle yoksundur. Yapıtlarda görülen renk alanı, evreni, sonsuzluğu temsil eder. Böylece mekansal sonsuzluğa tam bir teslim olmak için dört ufuk tarafından kuşatılmış olma hissine sahiptir (Fineberg, 2014: 102). Her şeyi kapsayan genişliğinde Newman, “Erkek, Kahraman ve Yüce” nin boşluğunun önüne, korkutucu olanı koyar ve resimsel araçların tutkulu bir şekilde küçültülmesiyle, renk, tek bir ton (sıcak kırmızı) değerine indirir. Böylece tek renk, çok geniş bir aralıktaki ışık değerleri ile değişir ve bu beklenmedik başkalaşım, doğaya dair bir sistemi tamamen ortadan

kaldıran aralıklarla gerçekleşir. Newman,“yaratılış” anını uyandıran basit bir gizem üretir. Sanatçının yapıtlarına verdiği başlıkları (Döşeme , Başlangıç , Pagan Void , Öklit'in Ölümü , Adem , Birinci Gün) bu yüce niyeti göstermektedir. Romantik dönemde, doğanın yüceltikleri ilahi bir kanıt vardı; günümüzde bu doğaüstü deneyimler, yalnızca soyut boyayla aktarılmaktadır. Eskiden panteizm olan şey şimdi bir çeşit “boya-teizm” oldu (www.artnews.com.[14.11.201]). 1948'de yazılan bir makalede Barnett Newmann şöyle demişti:

”Bizler, Katedraller inşa etmek yerine, kendimizi, kendi duygularımızdan kurtarıyoruz. Tanrı'yı 'baba' olarak tanımlayabiliriz, ama Tanrı tam anlamıyla gökteki bir bulut üzerindeki eski beyaz bir adam değildir . Tanrı'nın pozitif imgeleri sadece bizi “şimdi”ye ulaştırıyor. Gerçek şu ki, Tanrı her zaman hayal edebileceğimizden daha gizemli ve anlaşılmazdır. Bu nedenle, bizim tasvirlerimiz Tanrı'yı deneyimlemekte her zaman yetersizdir” (Bolla, 2012:38).

Batı felsefesinde ise, “güzel” yargısından “yüce” yargısına geçiş, sanatın daha “öznel” ve dinsel temalara yönelik “soyut” bir içerik kazanmasına neden olmuştur. Çünkü “yüce” kavramı düşünen ve yargılayan bireyin “varlık” kavramına karşı kendi konumunu belirleyen en önemli bilinç değeridir. Böylece “varlık” ve “benlik” ilişkisi içinde sanat “yüce” olan değerler karşısında aşama aşama manevi bir anlam bulma çabasına girer. Mark Rothko, soyut dışavurumcu yapının oluşumu hakkında şöyle yazar:

“Resim mucizevi olmalıdır. Bittiği anda yaratı ile yaratıcı arasında yakınlık sona ermelidir. Yaratan artık bir yabancıdır. Resim, sanatçıya, tıpkı onu sonradan görecektir kişilerin yaşadığı deneyim gibi bir tür vahiy olarak görünmelidir. Sanatçının sonsuz bir biçimde gereksinim duyduğu şey, aniden ve daha önce hiç görülmemiş bir biçimde karşılaşacağı yüce olan deneyimdir (Antmen, 2010).

Rothko, inançlara dair ilahi duygunun manevi deneyimleri üzerine yoğunlaşır. Yüce bir değeri deneyimlemek için öncelikle, bireyin kendiyle baş başa kaldığı herşeyden soyutlanmış bir boşluk oluşması gerekmektedir. Bu boşluk içinde insan, manevi gücün ne anlama geldiğini yine kendi içselliğinde çözümlemelidir. Rothko, şapel için yaptığı büyük ebatlı ve koyu renkli resimler, öncelikle, bireyde manevi bir boşluk hissi uyandırır. İzleyici kendine içselliğine dönüşüyle başlayan dış dünyadan bağımsız bir düşünce sürecine girer. Bu nedenle resimlerdeki boşluk fenomenini yansıtan ifade biçimi, mekan ve zamandan ayrılmış tekil bir durumu sunar.

Resim 40: M.Rothko, “Katedral” Rothko Şapeli, Houston /Amerika, 1956.



Kaynak: www.art-now-and-then.blogspot.com/2011/08/mark-rothko-chapel.2018.

Rothko, Newman gibi resimlerinin yakından görülmesini, ortamı doldurması ve seyirciyi içine çekmesini istemektedir. Rothko'nun resimleri özellikle gruplar halinde görüldüğünde dinsel bir metafor, ısrarlı bir biçimde ve yeniden yüzeye çıkar. Sanatçının kendisi de “resimlerimin önünde ağlayan insanlar, benim onları resmederken yaşadığım dinsel deneyimin aynısını yaşamaktalar” Sanatçının Harvard muralleri bir katedral atmosferi yaratır ve Rothko'nun işi olan Houston'daki bir Katolik şapeli için gerçekleştirmiştir. Dahası, Hristiyanlığın erken dönemlerinin metinleri ve sanatı, Rothko'yu cezbetmektedir. İnsanlığın yalınlığını ve yalnızlığını içeren dini metinler, sanatçıya ilham vermiştir (Fineberg, 2014: 112). Sanatçının yapıtları, manevi bir alanda dünyaevi düşüncüyü aşan bir meditasyon yaratmak için tek renkten oluşan hareket yoksunu anlatımla karşımıza çıkar. Sanatçı, “Katedral” adlı yapıtında (Resim:40), geniş yüzeyin algıyı içine çeken zenginliğini ve derinliğini kullanarak soyut bir ifadeyi öne çıkarmıştır. Şapel, Rothko'nun manevi boşluk üzerine meditasyona yoğunlaşan minimalist estetiğini deneylemek için mükemmel bir olanak verir. Rothko, şapelin iç mekanını, Hz. İsa'nın, Shiva'nın ya da Buda'nın yaşlı bir adamı olarak Tanrı'nın resmiyle değil, dramatik, muazzam, heybetli ve karanlık, neredeyse siyah ve koyu mor renk katmanlarıyla kaplı yüzeyleri olan resimlerle düzenler. Tüm dini resimlerimizin yetersizliklerini hatırlatan ve tüm ifadelerin ötesinde yatan gerçeklere işaret eden bir dizi resim, Rothko'nun deyişiyle; “Işığın erişemeyeceği, gözümüzden saklanan bir Tanrı'yı arar” (Fineberg, 2014).

Resim 41: Jackson Pollock, Katedral, 89 cm x 181 cm, T.Ü.K.T. 1947.



Kaynak: www.wikiart.org/en/jackson-pollock/cathedral-1947. 2018.

İdealist felsefeye kadar bir nesnenin özünde bulunması gereken “güzel” ve “yüce” gibi asıl nitelikler hakkında hiçbir şey söylenmemiştir. Oysa çağdaş estetiğin ilgilendiği en önemli şeylerden biri bu noktadadır. Çünkü “Yüce deneyimi” ideal olanı alt üst eden bir özelliğe sahiptir. Güzel, iynin simgesinden başka bir şey değildir. Yüce ise sonsuzluk düşüncesini, dolayısıyla özgürlük düşüncesini sezinlememizi sağlar. Güzel, yeteneklerimizin birbirleriyle uyuşmasına, yüce ise onların çatışmasına bağlıdır. Güzel uyumdur, yüce ise biçimsiz, çirkin ve karmaşık olabilir. Güzel için zevk yüce için ise acı ve aşkınsallık söz konusudur. Yüce, nesnenin içinde varlık kazanmaz ama düşüncenin içinde varlık kazanır. İdealist felsefeye göre hem pratik hem de olgu olarak sanat, “soyut düşünme” biçimiyle “yüce” değerlere ve varlığa açılan bir kapıdır (Jimenez, 2008: 110-110).

18. yüzyıl felsefesinde ilk olatak Edmund Burke (1729-1797), estetik deneyimi “yüce” kavramıyla birleştirir. Burke, “Yüce ve Güzel Kavramlarımız Hakkında Felsefi Bir Soruşturma” (1757) adlı eserinde, sanatçının kendi iç dünyasına ait ruhsal deneyimi

hakkında görüşlerine “yüce” kavramı öncülük eder. Burke, bu eserinde “Yüce”yi meydana çıkaran nedenleri ve kavramları inceler. Bu kavramlar şunlardır: “Belirsizlik, güç, yoksulluk, sonsuzluk, ihtişam ve ışıdır.” Burke’ye göre estetik; deneyiminin çözümlenmesi, duygu ve tutkuları uyandıran yasaların olup olmadığına dair araştırmaları kapsar. Bu yasaların “ancak kendi bağrımızdaki tutkuların incelenmesiyle, bu tutkuların etkilediği tecrübelerle ve sabit olan şeylerin özelliklerini dikkatlice araştırılmasıyla algılanabilir. Burke: “Şeylerin bu özelliklerinin bedeni etkilemesini ve tutkularımızı uyandırmasını sağlayan doğa kanunlarının ciddi ve özenli bir biçimde araştırılmasıyla bulunabileceğini düşündüm” diye yazar (Burke, 2008: 9). Burke’ye göre “yüce” bir zevk ve acı karışımına bağlı ruhsal sarsıntılar yaratması bakımından “güzel” kavramından ayrılır.

Edmund Burke’den sonra “Yüce” kavramını Immanuel Kant (1724-1804), idealist felsefede ele alır. Kant, 1764 yılında “Güzel ve Yüce Üzerine Gözlemler” adlı eserini yazar. Daha sonra Kant, 1790 yılında yazmış olduğu “Yargı Yetisinin Eleştirisi” adlı kitabında “yüce” ve “güzel” kavramlarını daha analitik ve sentetik bir yöntemle inceler. Bu analitik ve sentetik yöntemler, “güzel” ve “yüce” kavramları üzerine yeni bir estetik eleştiri getirir.

Kant, “güzel” ve “yüce” kavramlarının arasındaki farkları genel olarak şöyle ayırır. Yüce de, herhangi bir kavram araya girmeksizin kendiliğinden haz uyandırması ve daima evrensel bir değer verdiğimiz özel yargılara meydan vermesi bakımlarından güzel’e benzer. Ama birçok bakımdan da ondan ayrılır. Güzel, sınırlı bir nesneyi gerektirdiği halde yüce sınırsızlıktan, sonsuzluktan gelmektedir. Güzelden aldığımız haz, hayal gücümüz ile düşünme gücümüz arasındaki uyumdan geldiği halde, yücede bu iki yeti arasında bir uyum yoktur ve yüce bu uyumsuzluğun bir sonucudur. Birinde, iki yeti arasında uyumu hazırlayan sınırlılık, öbüründe uyumu bozan sonsuzluk vardır (Kant, 2006).

Kant, “yüce” kavramını doğanın kendi içindeki devinimlerine göre yorumlar: “Doğa, sezginin sonsuzluk düşüncesini işin içine soktuğu olaylarıyla yücedir” der. Kant, “yüce” kavramını “Matematik Yüce” ve “Dinamik Yüce” olmak üzere iki biçime ayırır. Burada matematiksel yüce örneği, “mutlak bir biçimde büyük, ölçülemez, önünde imgelemin teslim olduğu güce karşılık gelir. Doğanın bu gücü karşında akıl, bir anlamda anlığın yerini alır. İmgelemin iflası sayesinde yüceyi yargılar. Ayrıca, bu

güçsüzlüğün bilincine varış bir acı (üzüntü) duygusunu verir. Sonuçta, duyular üzerine anlıksal üzüntünün bilincine varan öznedeki ise, bir sevinç doğar. Yeteneklerin işleyişinde aynı oransızlık, dinamik yücede, doğanın gücünün bizi önemsizliğimizin bilincine vardığı yerde bulunur. Doğal güçlerin zincirlerinden boşanmaları, yani, gök gürültüleri, şimsekler, kasırgalar, yer sarsıntılar gibi korku yaratan olayları “yüce” diye adlandırırız. Bu gösteriler, yalnızca güvende olduğumuz zaman çekici gelir. Ruhunuz, korku veren doğa olayları karşısında olağan güç düzeylerinin ötesine yükselir. Böyle bir durum, bize doğanın görünüşteki büyük gücüyle boy ölçüşme cesaretini veren tümüyle başka türde bir direniş yeteneğini keşfettirirler (Jimenez, 2008: 105). Yüce hazzı, kavrama ve görme yetileri arasındaki kapatılamaz boşluğun rahatsız edici bir şekilde farkında olmamızı sağladığı için sarsıcı bir fenomendir (Su, 2014: 170).

Kant, “yüce” hakkında görüşlerinde, ne akıl ne de anlama yetisinin karar vermede yeterli olduğu temel bir ölçütsüzlüğe dikkat çeker. Kant’ın yüce olanı çözümlemesinde ortaya çıkan temel özelliklerden biri, yücelik duygusu içinde imgelemin çökmesi ya da işlemez duruma gelmesidir. Artık, imgelemin temsil etme gücü duyumlara bağlı bir nitelik taşımaz. Nesne ile ilgili düşüncenin anlamı bozulur. Yüce duygusunda, doğa, kendi formlarının “şifrelenmiş yazısından hareket ederek düşünceyle artık konuşmaz. Beğeni niteliğini oluşturan biçimsel niteliklerin üstünde ve ötesinde, “yüce” duygusuyla kavranmış düşünce, doğa içinde gösterme gücünü aşan miktarda büyüklük ya da güç arz edebilecek niceliklerle karşılaşılır (Jean Lyotard, 1994: 52’den akt. Su, 2014:167).

Kant’ın öne sürdüğü “yüce deneyimi” bilinç yoluyla gizlenen, bastırılan, biçimi değiştirilen ve “sunulamaz” olanın geçici bir zaman “sunulabilir”e dönüşmesini sağlayan bir acının yüceltilmesini Sigmund Freud’tan çok önce görmüştür. Bu sanatsal düzlemde şu anlama gelmektedir: “Biçimsel yaratma özgünlüğü de sonsuzdur. Kurallardan ve buyruktan uzaktır. (Jimenez, 2008: 111).

BÖLÜM 3: SOYUT DİŞAVURUMCU SANAT ANLAYIŞINDA ZEN SANAT UYGULAMALARI

3.1. Soyut Dışavurumcu Sanatın Uzak Doğu Kültürüne Açılımı

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısında Uzakdoğu kültürünün Batı düşünce ve sanat dünyasını derinden etkilediği görülmektedir. Bu dönem içinde Japon yazar ve bilgin Daisetsu T. Suzuki (1870-1966)'nin 1950 ve 1960 yılları arası farklı üniversitelerde verdiği dersler Zen Budizm düşüncesinin Amerika'da tanıtılmasına büyük katkı sağlamıştır. Bununla birlikte, İlahiyatçı akademisyen Allan Watts (1916-1973), Sinolog Richard Williams (1873-1930), Hindolog Heinrich Zimmer (1890-1943) ve J.W. Hauer (1881-1962) Psikolog Gustave Jung (1875-1961) ve Eric Fromm (1900-1980), Hintli düşünür Jiddu Krishnamurti (1895-1986), Felsefe tarihi uzmanı akademisyen Fung Yu Lan (1895-1990) gibi bilim adamı, düşünür ve araştırmacıların Uzakdoğu kültürü üzerine yapmış olduğu çalışmalar, Budizm, Taoizm, Hinduizm gibi Asya kökenli inanç ve düşünce dünyasını Batı'ya taşımıştır. Diğer taraftan Helena Blavatsky (1831-1891)'nin kurduğu Teosofi derneği, Doğu düşüncesinin Batıya aktarılmasında önemli rol oynamıştır. Allan Watts, "Taoculuk, Zen ve Batı Kültürü" adlı kitabında Zen Budizm düşüncesinin Batı kültüründe yarattığı etki hakkında şöyle yazar:

"Zen son yirmi yıl içinde Batı'da uyandırdığı ilgi tek bir nedenle açıklanamaz. Zen sanatlarının Batı'da çağdaş sanat anlayışıyla uyuşması, D.T. Suzuki'nin yapıtları, Japonya ile savaş, Zen öykülerinin uyarıcı dürtüsü, bilimsel gerekircilik ve faydacılık (pragmatizm) ortamında kavramsallıktan kendini kurtarmış yaşamsal felsefe, hepsi bunun içinde var. Bunun yanında tümüyle Batılı olan Wittgenstein'in felsefesi, varoluşçuluk felsefesi, genel anlam bilim, B.L.Whorf'un dilbilim ötesi (metalinguistik) ruhsal tedavi alanındaki bazı akımlarla Zen arasındaki benzeyiş bu arada akla gelebilir. Ama her zaman bunun altında Hristiyanlığın ve onun doğrultusunda biçimlenmiş evrenbilimin ve teknoloji yine teknoloji ve endüstrinin yön verdiği sömürgecilik ve makinalaşmanın değiştirdiği ve insanın giderek gariplik çektiği, yabancılaştığı doğal dünyadan uzaklaştırılmasının ve yapaylaştırılmasının yol açtığı, nedeninin tam bilincinde olmadan duyarlılığında olduğumuz bir iç huzursuzluk var" (Watts, 1996: 20).

19.yüzyılın sonu ve 20.yüzyılın başında Uzakdoğu felsefesine ait yazma eserlerin Batı dillerine çevrilmesi ve yayınlanmasıyla başlayan Uzakdoğu düşüncesine ilgi, modern Batı sanatçıları da etkisi altına almıştır. 1940 sonrası dönemde sanatta soyut ifade biçiminin gelişimi açısından Uzakdoğu felsefesi, soyut dışavurumcu sanatlar için başlı başına bir düşünce modeli sunmuştur. Özellikle, Budizm düşüncesinin kaynaklık ettiği

Taoizm ve Zen (Chan) öğretileri, soyut dışavurumcu sanatçıların ilgisini çekmeyi başarmıştır.

Diğer taraftan 1950’li yıllarda Avrupa ve Amerika’da sergilenen Çin ve Japon geleneksel Uzakdoğu sanat eserleri, Batılı sanatçılar tarafından hayranlıkla izlenmiştir. Soyut dışavurumcu sanatçılar arasında ilk göze çarpan etki kaligrafi sanatında (hat sanatı) gerçekleşir. Özellikle, Çin ve Japon hat sanatında uygulanan çizgi ve leke biçimlerinin hareketli, enerjik, akışkan ve kendiliğinden oluşan anlık ve lirik etkisi, güçlü bir ifadesi olarak görüldü. Batılı sanatçılara göre Budizm düşüncesiyle olgunlaşan Uzakdoğu kaligrafi sanatının zarif üslup özellikleri ve soyut ifade biçimleri daha önce Batı kültüründe görülmemiş bir düşünce anlayışının ve sezgisel gücünün sonucuydu. Michel Ragon, soyut dışavurumcu sanat ve Uzakdoğu sanatları arasındaki bağlantı hakkında şunu yazar:

“Günümüz sanatında, işaret ve leke resmine gittikçe yönelen büyük bir ilgi var. Bu akım garip bir şekilde geleneksel Asya sanatlarıyla buluşur. Gerçekten, günümüz sanatında incelmış Asya uğruna, Fov ve Kübist neslin çok değer verdiği “barbar” Afrika’dan uzaklaştığı görürüz. Böylece, unutulmuş izlenimciler yeniden sevilir, Monet yeniden keşfedilir. 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan Japonculuğa yeniden geri dönülür. Sanatta işarete eğilim, daha çok Kandinsky, Klee, Miro çalışmalarından geldi. Sonra Seattle’lı Amerikalı ressamlar, Mark Tobey, Jackson Pollock, Uzakdoğu’nun kaligrafi sanatlarını bize getirdiler. Soyut dışavurumcu sanatçıların esinlerinin kökenlerine inildiğinde yine Japon ve Çin sanatları bulunuyordu. Bakışlarını Uzakdoğu’ya çeviriyorlar, Batı sanatına karşı derin bir ilgisizlik sergiliyorlardı. (...) Çin ya da Japon hat sanatı karşısında, insanın Batılı düşüncelerden gerçekten arınması gerekir. Hiçbir şey Japonları, hat sanatçısıyla soyut işaret sanatçısını aynı kefeye koymamız kadar şaşırtmaz. Hat sanatı Uzakdoğu’da başlı başına bir sanat alanıdır. Bunlar Batı sanatında olmayan sanat biçimleridir. Hat sanatı çok eski bir geleneğe sahip, mürekkep resmine (sumi-e) paralel gelişmiştir” (Ragon, 2009: 144).

1940 sonrası soyut dışavurumcu hareketlerin alt yapısında çizginin yüceltilmesiyle bağlantılı olarak Uzakdoğu sanat ve felsefelerine duyulan aktif ilgi yer alır. Nitekim, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan sayısız olumsuzluklarla Batı’ya ve Batı kültürüne olan tüm inancını yitiren sanatçı, yönünü Uzakdoğu sanatı ve sezgiyle temellenen öğretileriyle Uzakdoğu felsefelerine çevirir. Hatta kaligrafiyle gündeme gelen çizginin yüzeydeki zengin ritmini bizzat yerinde gözlemleyip araştırmak adına Çin ve Japonya gibi diğer Uzakdoğu ülkelerine seyahatler sanatçılar için neredeyse dönemsel bir ritüel haline gelmiştir (Ersağdıç, 2017: 64).

Çin ve Japon sanatında resim ve yazı sanatı diğer sanat dallarından üstün düzeyde yer tutar. Gizemli inanış, gerçek amacını ve ifade biçimini resim sanatında bulur. Böylece, Zen ile olgunlaşan resim sanatı evrenin gizini dışa vuran bir özellik taşır (Cheng, 2006: 12-13). Zen öğretileriyle birlikte gelişen sanat, yaratımın en gizemli yönlerini ortaya çıkaran bir araç haline gelir. Uzakdoğu’da sanat, tinsel düşüncenin en üst düzeydeki ifade biçimi olarak, insanın ve kozmos yaratımının gizlerini açığa çıkarır. Salt, yaratımın görünümelerini betimlemekle kalmaz, aynı Yaratım’ın “soylu davranışları” na da katılır. Çinliler ressamı esinlenmiş ozanla aynı düzeye koyarak resim sanatını ilahi ve kutsal değerleri açığa çıkaran bir yöntem olarak görür. Bu açıdan, Çin ve Japon sanatında resim, dinsel inançları ve felsefeyi temel alarak gelişen kültürün zirvesidir. Uzakdoğu’da resim sanatı, eylem halindeki düşüncenin tinsellikle bütünleştiği ve kozmolojiyle ilişkili bir göstergedir. Uzakdoğu inanç kültüründe derin düşünme eylemi, tinsel deneyim ve kozmolojinin birleşmesiyle ulaşılan en üst seviye ise Kaligrafi sanatı olarak görülmektedir. Uzak Doğu kaligrafisindeki soyut biçimleri ve kaligrafik anlayışı tercih ederek resim yapan soyut dışavurumcu sanatçılar, çizginin ve lekenin ifadesini güçlendirmek amacıyla Uzak Doğu simgelerine benzer işaretleri kullanmışlardır. İnsan ürünü olarak meydana gelen biçimlerin zamanla simgesel resim niteliğine dönüşmüştür

3.1.1. New York Okulu ve Zen Budizm Felsefesine Eğilimler

Zen sanatını kendi resimlerinde uygulayan ilk önde gelen Amerikalı sanatçılardan biri Mark Tobey’dir. Tobey’in New York Okulu’na asıl katkısı ilkel dönem ve kültürlerle ait estetik biçimleri informel anlayış içinde yorumlayıp çağdaş resme dâhil etmesiyle olur. Onun başlattığı bu akıma sonradan Edwin Parker (Cy) Twombly, Kenneth Callahan ve Clyfford Still de katılmış ve New York’ta yepyeni bir plastik dil ortaya çıkmıştır. Bu yeni soyut biçim dili Pollock’un herhangi bir ön-tasarıya gereksinim duymayan yöntemlerini esas almakla birlikte mistik değerleri en önemli ilham kaynağı olarak kabul etmiştir. Ressamın tuval karşısındaki içgüdüsel yansıtmacı tavrı resim yapma eyleminde baskındır (Kalfa, 2017:1588).

Mark Tobey’in çalışmalarındaki esin kaynağı çok geniş bir boyut taşınır. Tobey için “Soyut” kavram, varlığın ve insanın tüm gizemini içinde barındaran bir nitelik taşır. Soyut, bilinen ve görünen dünyanın yanında başlı başına görünmeyen ve bilinmeyen bir dünyayı karşılar. Sanatçı soyut dünyanın kapılarını araladığında bilinmezliğe yani gizemli bir dünyaya yol alır.

Resim 42: Mark Tobey, İsimli, 60 x 85, K.Ü.M, 1957.



Kaynak: www.michaelrosenfeldart.com/artists/mark-tobey.2019.

Mark Tobey, Zen Budizm felsefesinin yarattığı iç gözlemsel deneyimleri kendi sanat çalışmalarında uygulayan bir anlayışta ilerler. Mark Tobey'in Zen sanatıyla ilk karşılaşması, Washington Üniversitesi'nde Çinli bir öğrenci olan Teng Kuei ile tanışmasıyla başlar. Teng Kuei sayesinde Tobey, Çin kaligrafisi ve resim tekniklerini öğrenir ve Uzak Doğu kaligrafisine bu ilgisi sanatsal bir tutku haline geldi. Mark Tobey, 1934 yılında Hindistan, Çin ve Japonya'ya yaptığı gezilerde Uzakdoğu kaligrafisi sanatının fırça kullanış biçimlerini ve derin felsefe bilgisini inceler. Diğer taraftan Japonya'da bir ay süreyle Zen Budist manastırında kalan sanatçı, Uzakdoğu'nun egzotik ve mistik dünyasının insan bilincinde yarattığı kozmik etkiyi araştır. Evrenin kozmik sırları ve insanın mistik deneyimleri Mark Tobey'in sanatında önemli bir yere sahiptir. Kendisi sonradan Bahai dinine geçerek tamamen tasavvufa yönelen sanatçının çalışma alt yapısında, Amerikan yerli sanatı, şamanlık, Zen Budist öğretiler, Hint kültürü ve inanç biçimleri, yoga (meditasyon), Yahudi ve Hristiyan mistisizmi, astroloji gibi bir çok metafizik alanı ilgilendiren konuların etkisi vardır. Sanatçının 1930'dan sonraki dönemine ait çalışmalarında Uzak Doğu kaligrafisi sanatının soyut ifade üslubundan esinler çoğunluktadır. Bununla birlikte Tobey'in çalışmaları kozmik boşluk, içsel boşluk, zihinsel boşluk, varlığın yaratılmadan önce boşluk kavramı gibi metafizik konuların içeriğinde ilerler. Tobey'in yapıtlarında bu çoklu boşlukları tuval üzerine dağılmış kaligrafik formlarla bütünleştirerek bileşik bir kompozisyon oluşturur (Seitz,1980:27). Tobey kendi sanatının izlediği yol hakkında şunu söyler:

“Benim için yol, eski uygarlıkların içine ve dışına zikzaklar izleyerek ilerledi, meditasyon ve tefekkür yoluyla yeni ufuklar aradım. İlham kaynaklarım, mikroskobik dünyaların kaynağından geçti. Kaldırım taşları ve ağaç kabukları üzerine bir evren keşfettim. Genelde “soyut” olarak adlandırılan resim hakkında çok az şey biliyorum. Saf soyutlama, benim için kabul edilemez olan, yaşamla tamamen ilgili olmayan bir tür resim anlamına gelir. Resmimi bilinç dünyamda bir “bütün” yapmak için uğraştım ama bunu elde etmek için dönen bir kütle kullandım. Kesin bir pozisyon almıyorum. Resimlerime bakarken bu durumu şöyle açıklıyorum: “Merkez nerede?” (www.bahai.library.org[12.04.2019]).

Resim 43: D.T.Suzuki ve John Cage, Fotoğraf, 1955.



Kaynak: www.moma.com./d.t.suzuki/john-cage/zen/Picture. 2019.

Zen Budizm felsefesi savaş sonrası çekiciliğini Kuzey Amerika'da buldu. 1949 ve 1955 tarihleri arasında soyut dışavurumcu ressamların New York'un 8. Caddesinde bulunan ve “Klüp” adını verdikleri buluşma yerinde yaptıkları toplantılar, seminerler ve sanatsal etkinliklerin arasında D.T. Suzuk'nin Zen Budizmi'ne yönelik verdiği dersler de vardır. Mark Rothko, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Franz Kline, Lee Krasner, James Brooks, Helen Frankenthaler, John Cage, Sam Francis ve Adolph Gottlieb gibi sanatçılar Zen'in kendini keşfetme ilkelerine dayalı derin düşünme tekniklerini ve kişinin zihinsel varoşlunu yeniden yapılandıran öğretileri incelediler. Zen Budizmi, soyut ifadeyi yaratmak için saf duygu deneyimlerine odaklanmak isteyen sanatçılar için alternatif bir yöntemdi. Zen Budist öğretiler ön gördüğü evrensel değerler ve bireyin varoluş gerçekliğine ulaşmasına yardımcı olan düşünce anlayışı, saf duygu deneyimlerini arayan soyut dışavurumcu sanatçıların manevi dünyalarına hitap eder. Ressam Ad Reinhardt, 1950'de, o dönem New York ekolünün önde gelen sanatçıların

toplandığı kulüpte “Manevî Düzlem ve Zen” başlıklı bir konuşma yapar. Ad Reinhardt, Uzakdoğu sanatının yarattığı etkiyi şöyle ifade eder: “Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya sanatı kadar açık seçik olmamıştır. Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel fakat günümüzde rastlantıyla dışa vurulan ya da teklifsizce olan hiçbir şey sanat olarak adlandırılmıyor” (Lynton, 2004: 44). John Cage’in 1952 tarihli yaptığı “Olay” serilerinin çıkış noktasını Uzak Doğu düşüncesinde geliştiren “I Chi” (Değişimler) adlı felsefeye borçludur.

Resim 44: James Brooks, İsimsiz, 98 cm x 139 cm, T.Ü.Y.B. 1952.



Kaynakça: www.berrycampbell.com/artist/James_Brooks/works.2019.

D.T. Suzuki’nin Zen Budizmi üzerine verdiği seminerler, Jakson Pollock, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Ad Reinhardt gibi Amerikalı sanatçıları derinden etkiler. Zen Budist sanatçıların içsel gözlemler ve tefekkür sonucu var ettiği soyut biçim değerleri ve sembol dili bu sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanır. Uzakdoğu kaligrafi sanatında yalnızca bedenin hareketini değil aynı zamanda içsel nitelikleri de öneren fırça darbeleri, Eylem Resmine (Action Painting) yönelik çalışan sanatçıları etkisi altına alır. Meslektaşlarının çoğu gibi, Franz Kline de Doğu Asya hat sanatının kontrol ve enerji, düzen ve dinamizm dengesinden esinlenerek çalışmalarını üretir (www.guggenheim.org. [12.03.2019]). Franz Kline Uzakdoğu kaligrafi sanatı hakkında şunu söyler:

“Uzakdoğu kaligrafisine baktığımda soyut bir ifadeden daha çok bir ağaç, bir dağ, bir kuş, bir ev veya esen bir rüzgar, akan bir nehir gibi doğayı ve olayları işaretlere indirgemiş bir anlatım dili görüyorum. Bu yazılar derin bir gözleme ve tefekküre dayalı birer resim dili. Benim çalışmaların ise işaretlere değil, karanlık ve ışık, boşluk ve doluluk, eylem ve eylemsizlik gibi kavramlara bağlı düşünmenin bir sonucu” (Rose, 1984:41).

Kline, resim yapma eyleminde önce çalımlı darbelerle resim yapma eyleminin içine devinimi yerleştirir, ardından siyahı geri beyazla keser ve böylece düşünceyi modifiye ederek ve aydınlığa kavuşturarak resimlerine başlar. Resimleri, formlardan ve ya da konturlardan daha çok devinimle ilgiliydi. Kline’nın karakteristik olarak beyaz üzerine siyah ve büyük byutlu güçlü atraksionu New York Okulu’nun ısrarla üzerinde durduğu kişiliğin doğrudan ifadesi ile ilgili bir ür manifestonun karşılığıdır (Fineberg, 2014:38). 1950’li yıllarda Amerikalı sanatçıların yapıtlarındaki fırça vuruşlarındaki hızlı ve dinamik etkiler, çizgi ve lekeler yayılan biçimsel ifadeler, tuval yüzeyinde sadece siyah ve beyaz renk tonlarından oluşan geniş alanların kompozisyon içinde kullanımı gibi uygulanan bir çok yöntemin Uzakdoğu kaligrafi sanatına olan benzerliği Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçıların Japon ve Çin kaligrafi sanatçıları bir araya getirmiştir. Franz Kline, resimlerine yapılan Uzak Doğu kaligrafi sanatıyla ilgili eleştirilere karşı önemle şunu vurgular. “Kaligrafi sanatçısı yazı yazar. Ben Yazmıyorum” (Kummer, 2017:6).

Resim 45: Franz Klein, İsimli, 182 x 182, T.Ü.Y.B. 1960



Kaynak: www.artsy.net/artwork/franz-kline-untitled.2019.

Franz Kline, tüm eleştiri ve yorumlara karşı Uzak Doğu sanatlarıyla soyut dışavurumcu sanatın arasındaki farkı belirtmeye çalışır. Her iki sanat anlayışının biçim oluşturma dilinin birbirinden değişik olmasına karşı yine de Franz Kline sanatsal ifadenin evrensel anlatıma sahip ortak değerleri ve etkileşim biçimlerini göz ardı etmez. Sonuçta biçimi oluşturan içgüdüsel tutum her sanatçıda kendine özgü sezgisel bir içerik taşısa da iç dünyanın arayışta olduğu şey ortak bir evrensel değerde birleşmekteydi. Hangi kültür ve coğrafyadan olursa olsun evrensel değerler açısından soyut dışavurumcu sanatın arayışta olduğu ve izlediği yol, insana ve doğaya ilişkin ortak bilinç dünyasından geçmektedir. Diğer bir deyişle, soyut dışavurumcu sanatta keşfedilmesi gereken ve önemli olan evrensel dil, doğa ve insandır. Dolayısıyla, soyut dışavurumcu sanatçıları ve çağdaş Uzak Doğu kaligrafi ustalarını ilgilendiren şey, ortaya çıkan eserlerdeki bazı benzerlikler değil farklı kültürleri bir arada tutacak olan evrensel değerlerin sanatsal ifade aracılığıyla açığa çıkma biçimiydi.

Uzak Doğu sanatı ve Amerikan soyut dışavurumcu sanatı bir araya getiren anlayış, Zen (Chan) öğretilerinin insan varoluşunu yapılandıran aynı zamanda benlik gerçekliğini bulmaya yönelik öngördüğü düşünme biçimleriydi. Bu şiirsel bir içtenlikle yazılan öğretiler, insanın düşünme dünyasına hitap ettiği kadar insanın iç dünyasına da nüfus etmekteydi. Kendisi ressam ve şair olan Robert Motherwell, ilk 1940'lı yıllarda felsefe ve şiirle olan ilgisi nedeniyle Zen metinlerini inceler. Zen öğretilerinin yansıttığı lirizm ve içe dönük etkiler bırakan düşünce biçimleri Motherwell'in 1960'lı yıllarda yaptığı çalışmalara yansır. Anlık coşkunun verdiği hareketi ve içsel bir patlamayla oluşan dışavurumcu ifadeyi resimlerinde kullanır. Japon samuray sınıfının kaligrafi çalışmalarındaki Zen sanat örneklerinden etkilenen Motherwell, samurayların fırça vuruş metodlarını kendi çalışmalarında uygular. Motherwell'in 1960'lı yıllarda yaptığı "Open, Lirik Elbise, Denize Karşı ve Samuray serisi " çalışmalarında Zen sanatının etkisi görülür. Resimlerinde kontrolü elden bırakmayan Motherwell, Japon kaligrafi sanatına özgü çalışma stillerini uygulayarak deneysel bir yola girmiştir. İçedönük devinimin anlık çıkışı ve yarattığı dışavurum etkisini bulmak isteyen sanatçı Zen metinlerinden yararlanır. Lao Tzu gibi Zen üstatlarının aktarmış olduğu metinleri bir şiir mi yoksa bir felsefe mi olarak algılamak gerektiğini düşünmek Motherwell'in ilgisini çeker. Çünkü bu metinler hem şiire hem de felsefeye açılan bir yol bulmuştur (Hobbs, 2009:6).

Resim 46: R.Motherwell, Samuray Serisi, 223 x 109, T.Ü.Y.B. 1963.



Kaynak : [www.artasiapacific.com/motherwell.united.1963. Html.2019.](http://www.artasiapacific.com/motherwell.united.1963.Html.2019)

Motherwell'in “Samuray Serisi” (Resim:46) çalışmalarında yakaladığı devinim ve enerji, Japon kaligrafi sanatçılarından ayırt etmek güçtür. Motherwell, anlık fırça vuruş hareketinin yarattığı dinamik izlenim, kılıç kullanma eğitimi alan samuray savaş ustalarının kaligrafide uyguladığı yönteme benzer bir nitelik taşır.

Resim 47: William de Konning, Aşk ile , 25 cm x 28 cm, Litografi, 1971.



Kaynak: [www.artsy.net/artwork/willem-de-kooning-with-love.2019.](http://www.artsy.net/artwork/willem-de-kooning-with-love.2019)

Ünlü bir Fransız sanat eleştirmeni olan Michel Seuphor, 1962'de kaleme aldığı kitabında “1960'larda, her soyut ressam Doğu'dan etkilendi, Japonya'yı ziyaret etme hayallerini, belki de Japon kaligrafisinde buldukları haz duygusuydu” diye yazar (Seuphor, 1962: 233). 1950'lerde ve 60'lı yılların kaligrafisinde. Japonya, uluslararası sanatın öncülüğünü yapıyordu. 1950 ve 1960 yıllar arası Morita Shiryu, İnoue Yuichi, Ueda Sokyū ve Teshima Yukei gibi Japon çağdaş hat sanatçılarından oluşan Bokujinkai grubu dünya çapındaki sanat eleştirmenlerinin ve izleyicilerin dikkatini çekmek için Avrupalı ve Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçılarla başarılı ilişkiler kurdular.

Resim 48: Morita Shiryu, İsimsiz, 78 x 51, Kağıt üzerine metalik boya 1969.



Kaynak: www.sothebys.com/en/auction/morita.shiryu.bokujin.2019.

Avrupalı ve Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçıların ortaya çıkardığı yapıtlardaki ifade biçimi Uzak Doğu kaligrafisiyle görsel benzerlikler içeriyordu. Japon sanat eleştirmenleri, Mark Tobey, Franz Kline, Jakson Pollock, Robert Morherwell, Adolph Gottlieb ve James Brooks gibi bir çok sanatçının çalışmalarında Uzak Doğu Asya kültüründen gelen olası ilhamlardan bahsettiğinde soyut dışavurumculuğu uluslararası bir sanat anlayışı olduğunu işaret ettiler. En belirgin olarak Kyoto merkezli avangard kaligrafi grubu Bokujinkai, Kline'a ve diğer soyut ressamalara ulaşarak, Amerika

Birleşik Devletleri ve Avrupa'da soyut dışavurumcu resme kaligrafi teorileri ve görsel örneklerle katkıda bulundu. Çağdaş Japon hattatlar, dünyanın farklı bölgelerinden sanatçılar arasındaki ortak zemini ve soyut ifade anlayışını bulmak aynı zamanda avangard sanatın içine hat sanatını yerleştirmek için Franz Kline dahil uluslararası sanatçılarla etkin bir şekilde etkileşime girdi.

Resim 49: Yuichi Inoue, Kasırğa, 203cmx 121 cm, K.Ü.M, 1963.



Kaynak: <http://www.tsogallery.com.tw/en/exhibition/2019/anatman>. 2019.

Bokujinkai grubu, savaş sonrası soyut dışavurumcu anlayıştan ilham alan ve teşvik edilen Japon kaligrafi sanatçıların uluslararası tanıtımını yapabilmek için Avrupa'ya ve Amerika'ya açılımda bulundu. Japon hat sanatçılarının Amerikan soyut sanat camiasına ulaşma yolları karmaşıktı ve derin kültürel stratejiler gerektiriyordu. Çağdaş Japon hattatlar, dünya çapında soyut resim ile teorik ve görsel paralellikler oluşturmak için soyut sanata yönelik titiz bir eğitim aldı. Bokujinkai gurubunun Amerikalı sanatçılar arasındaki ilk temas Japon soyut ressam ve sanat teorisyeni Hasegawa Sabur ile Franz Kline arasında yaşandı. Bokujinkai grubunun dergisi olan Bokubi'nin ilk sayısının kapak resminde Kline'ın eseri kullandı. Hasegawa Sabur, Kline'ın resmindeki görsel yaklaşımların kaligrafiyle olan benzerliğinden etkilendiğinden, soyut dışavurumcu biçimin uluslararası boyutunu göstermek için Kline'ın resmini Bokubi dergisinin

kapağına koydu. Ayrıca Kline'in Hasegawa'ya yazdığı mektubun Japonca tercümesi dergide basıldı. 1951 yılında Hasegawa ile ilk temasın kurulmasından sonra, Franz Kline ile Bokujinkai sanatçıları arasındaki bağlantı güçlenmeye başladı (Kummer, 2017:5-10).

“Çalışmalarımı kaligrafi olarak düşünmeyin. Eleştirmenler ayrıca Jackson Pollock ve Willem De Kooning'i kaligrafi sanatçıları olarak tanımlamaktadır ancak bu sanatçıların kaligrafi ile hiçbir ilgisi yoktur. Oryantal eleştirmenlerin bunu asla söylememesi ilginçtir. Doğu'nun uzay (boşluk) düşüncesi boyalı bir alan değil sonsuz bir alandır. Her şeyden önce, hat sanatçısı yazı yazıyor ve ben yazmıyorum. İnsanlar bazen beyaz bir tuval aldığımı ve üzerine siyah bir işaret çizdiğimi düşünüyor, ancak bu doğru değil. Ben siyahı olduğu gibi beyazı da çiziyorum, resmin beyazı da aynı derecede önemli”(Kummer, 2017:9).

Resim 50: Bokubi Sanat Dergisi Kapak Resmi (Franz Kline çalışması) 1951.



Kaynak: www.tate.com.uk. Franz.klein/japanes/calligraphy/bokubi.2019.

New York'ta bulunan Moma (Museum modern of Art)'da 1954 yılında açılan sergide Morita Shiryu, Inoue Yuichi, Hidai Nankoku, Ueda Sōkyū veya Teshima Yūkei gibi kaligrafi sanatçıları ve Jackson Pollock, Pierre Soulages, Hans Hartung, Franz Kline veya Isamu Noguchi gibi Avrupalı ve Amerikalı soyut sanatçıların yapıtları yan yana sergilendi. Avrupalı ve Amerikalı sanatçıları Uzak Doğu Asya sanatçılarıyla bir araya getiren bu sergi, savaş sonrası sanatın yörüngelerini, görsellerini ve kavramlarını etkileyerek soyut sanatta yeniden bir sorgulama dönemi açtı.

Resim 51: : Moma Çağdaş Japon Hat Sanatçıları Sergisi, Fotoğraf, New York, 1954.



Kaynak: www.moma.com.uk.1954.japanes..art.contemporary. 2019.

Inoue Yuichi ve Morita Shiryu, geleneksel kaligrafi teknikleri ve stillerinin radikalleşmesinin yanı sıra karakter temelli konusu için avangard bir hattat olarak kabul edildi. Başlıca etkileri Japon kaligrafisinin eski ustaları olsa da, Inoue ayrıca mürekkep yüklü fırçalarla kağıt şeritlerini atma veya sıçratma gibi aksiyon boyama teknikleri de kullandı. Bu şekilde yazmanın sadece karakterlerin anlamını değil, aynı zamanda ilkel bir dürtü ve içsel bir yaratıcılık durumunu da iletebileceğine inanıyordu (www.moma.com [21.02.2019]).

3.1.2. Yeni Paris Okulu ve Zen (Chan) Sanatı

Bokujinkai sanat grubunun Amerikalı sanatçılarla iletişime geçtikten sonra Soulages, Mathieu ve Alechinsky gibi Yeni Paris Okulu ressamlarıyla olan ilişkisi, Kline'dan oldukça farklı bir şekilde gelişti. Japonya'ya hiç gitmeyen Kline'den ayrıcalıklı olarak, Pierre Soulages, Alechinsky ve Georges Mathieu da dahil olmak üzere birçok önde gelen Avrupalı soyut sanatçı, 1950'lerin ortalarından itibaren Bokujinka ve Gutai sanat gruplarının davetleriyle, Tokyo, Osaka ve Kyoto'ya gitti. Japonya, Avrupalı soyut dışavurumcu sanatçılar için yeni bir sanat atmosferiydi. Sanatçılar, kaligrafi sergilerine ve teorik tartışmalara istekli olarak katıldılar. Bu konferans ve seminerlerde açık bir

şekilde çalışmalarının Japon sanatıyla olan ilgilerini ve Uzak Doğu felsefesine yönelik görüşlerini konuşuyorlardı. Japonya'nın Tokyo kentinde Paris merkezli gelişen Lirik Soyutlamanın (Taşizm) Soulages, Mathieu, Zao Wou-Ki gibi usta sanatçıları, Çağdaş Japon hattatlar ve Zen filozoflarıyla bir araya geldi. Georges Mathieu, halk önünde yaptığı ve genişliği sekiz metreyi bulan büyük ebatlı resimlerde üç günde yirmi eser üreterek etkili bir performans sergiledi.

Resim 52: G. Mathieu, canlı performans, Fotoğraf, Tokyo, 1956.



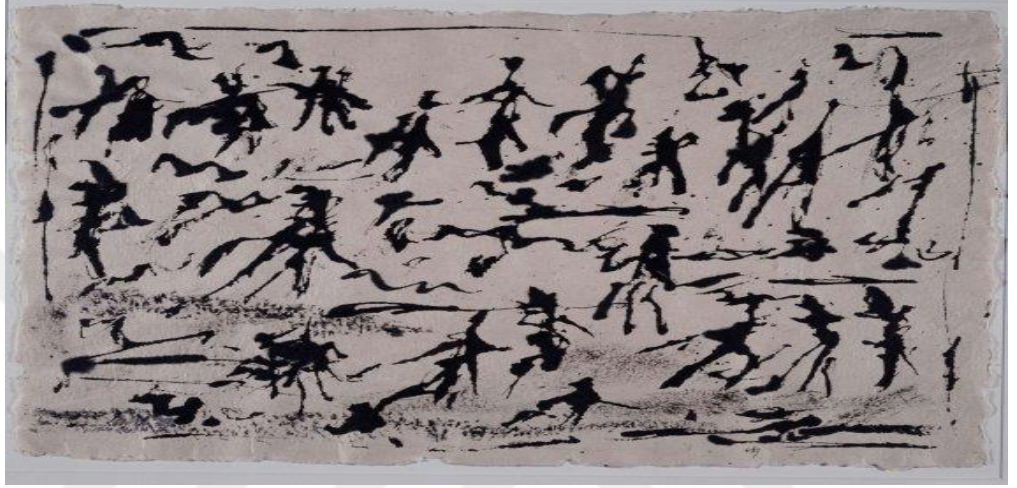
Kaynak: www.georgemathieu.com/tokyo/fotography/painting/japanes/1956. 2019.

1945 ve 1960 yılları arası Avrupa sanatında etkili olan “Taşizm” (Lekecilik) ve informel terimleri İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Paris’te ortaya çıkan soyut dışavurumcu sanat yapıtlarını tanımlamak için ilk olarak eleştirmen Charles Estienne tarafından kullanıldı. George Mathieu, Jean Michel Atlan, Nicolas de Stael, Alfred Manessier, Henri Machaux, Wols, Jean Fautrier, Zao Wou Ki, Jean Degotteks, Hans Hartung, Jean Paul Riopelle, Gerard Schneider, Andre Marfaing ve Pierre Soulages gibi Paris’te bulunan sanatçıların ürettiği Taşim (Lekeci) anlayış, 1945 sonrası “Yeni Paris Okulu” adı altında anıldı.

Yeni Paris Okulu sanatçılarının Taşizm (Lekecilik) ve İnformel sanatçıları, soyut ifade çözümlemelere olanak tanımları açısından Uzakdoğu kaligrafisi sanatından

yararlanmıştır. Uzakdoğu kaligrafi sanatının yarattığı lirik etkiler ve lekeci biçim anlayışı Yeni Paris Okulu ressamlarının esin kaynağıdır. Sanatçıların kullandığı serbest fırça vuruşları ve kendiliğinden ortaya çıkan lekesel biçim değerleri yapıtta lirik bir etki yaratmak için kullanılmıştır.

Resim 53: Henri Micaux, İsimsiz, 42 x 60, K.Ü.M, 1959.



Kaynak: www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/composition-composicion. 2018.

Çin ve Japon hat sanatında her zaman bir soyutlama eğilimi vardır. Çağlarında okunaklı olan bu yazılar, Avrupalı ressamı soyut desenler gibi heyecanlandırıyordu. Sürrealist sanatçılardan Andre Masson, Boston dönüşünde Çin ve Japon hat sanatından öğrendiği lekesel etkilerle ilgili çalışmalar yapmaya başladı. Henri Michaux, 1948 yılında mürekkep kullanarak Uzakdoğu kaligrafisine benzer işaretleri (Resim:....) desenlerinde kullandı. Michel Ragon, Uzakdoğu hat sanatına yönelen Michaux hakkında şunu yazar: “Henri Micaux’un Çince’yi okuyamadığını sanıyorum. Gene de kendine has bir Çince yazar. Onun hiyeroglifleri okunması olmayan bir Çin yazısıdır” (Ragon, 2009: 144).

Soyut dışavurumcu sanatın önemli isimlerinden bir olan Wols’un lekesel çalışmaları bir tür psikolojik eylemdir. Wols’un resimlerindeki güçlü duygu yoğunlukları ve derin hislerin yarattığı iç gerilimler varlığa ait her şeyi boşa çıkarır. Sanatçının kendine ait psişik durumu bir “anlam boşluğu” ile karşı karşıyadır. Böyle bir anlam boşluğuna

karşı Çin felsefesinin öğretileri ve Doğu gizemciliği sanatçıyı derinden etkiler. Wols, anı defterine Zen öğretilerine benzeyen şu dizeleri yazar:

“Gereksizdir Tanrının adını anmak
Ya da bir şeyi ezbere öğrenmek
Akılda gökyüzüne doğru bir yolculuk olunca
Ayrıntılar önemini yitirirler
Ama hala sevimlidirler.
İki sözcük bir dua
Evreni ayakta tutabilir
Kavranılamaz olan her yere girer” (Ragon, 2009: 104).

Resim 54: Wols, İsimsiz, 80 cm x 80 cm, T.Ü.Y.B. 1947.



Kaynak: www.theartstory.com/wols/pentur/untied/abstarct/expression/ast. 2019.

Wols'un (Ragon, 2009:104) Zen öğretilerine özgü hassaslıkta yazdığı şiir Uzak Doğu düşüncesinin içedönük ruhsal bakış açısına yaklaşıp. Wols'un çalışmalarında Zen öğretilerinin içerdiği kosmosla bütümleşme ya da bireyin kendisiyle yüzleşmesi vardır.

Resim 55: Jean Degottex, İsimli, 72,5 x 52, 5 Litografi, 1960.



Kaynak: www.invaluable.com/auction-jean-degottex-1918-1988-composition.2019.

Jean Degottex çalışmalarında Japon ve Çin kaligrafisine benzer ifade biçimlerini yoğun bir şekilde kullanır. Degottex'in yapıtlarındaki Uzak Doğu kaligrafi etkisi, lirik bir ifade üslubuyla kendini gösterir. Yapıtlarındaki lekeler hareketli ve ritimlidir. Fakat çizgi ve lekedeki bu hareket ve ritim çok yumuşak akışkan ve zarif bir ifadeyle karşımıza çıkar. Lekeseli ifade yoğun ve şiddetli olmaktan öte daha sakin ve lirik ifadenin boşlukta süzülen etkisine sahiptir. Çin ve Japon kaligrafisinde olduğu gibi Degottex'in resimlerindeki çizgi ve leke kendi kendini ifade etme gücünü yansıtır. Sanatçının günlük ve notlarına bakıldığında Uzak Doğu kaligrafisine yönelik ilgisi doğrudan anlaşılmaktadır. Degottex'in Japon Zen kaligrafi sanatçılarına olan hayranlığı sık sık Uzak Doğu yazı çalışmalarına benzer pratikleri not defterlerinde uygulamasıyla açıkça görülmektedir. Degottex, 1955 tarihli bir not defterinde şunu yazar: "Uzak Asya sanatının her şeye nüfus eden çizgileri ve lekeleri, biz Fransızlar daha yeni keşfetmeye başladık" (Wat, 2013:24).

Çin ve Japon kaligrafisinde görülen serbest fırça vuruşları, anlık hareketler ve sıçratmalarla elde edilen leke değerleri Fransız Taşist (lekeci) anlayışta çalışan sanatçılar için başlı başına lirik bir ifadeydi.

Resim 56: Gerard Scheneider, İsimli, 98 x 30 T.Ü.Y.B. 1965



Kaynak: <https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Gerard-Schneider.2019>.

Yeni Paris Okulu ressamlarından Gerard Scheneider'ın resimlerindeki lekeli anlayış (Taşizm), çarpıcı bir etkiyle karşımıza çıkar. Scheneider'ın resimlerinde renk ve leke alanları arasındaki karşılıklı hareketli ilişki ilk göze çarpan etkidir. Renkler ve lekeler birbirine zıt ve baskın olmasına rağmen sanatçının soyut kompozisyonlarda belirli bir bütünlük vardır. Dönemin Uzak Doğu kaligrafilerinde kullanılan fırçanın hızlı, hareketli ve anlık vuruşları, Scheneider'ın resimlerine hakimdir. Scheneider resimlerinde Uzak Doğu kaligrafisine özgün bir dille, biçimin tüm gerilimlerini ve zıtlıklarını yok etmeden belirli bir hareket içinde var olan dengede birleştirmeyi başarmıştır.

Fransız sanatçı, George Mathieu'nun çalışmalarındaki hareket adeta enerji patlamalarıyla izleyiciyi çarpar. Boşluktan fırlayan renkler, çizgiler ve lekeler, içten dışa doğru hızlı bir hareketle izleyiciye yönelir bir etkide kendini gösterir. Mathieu'nun tüm enerjisi, hareketi, hızı ve doğaçlamaları yapıtta açıktan kendini belli eder. Biçimlerde, şiddetli ve ani bir tepkinin anlık yansıması görülür. Sanatçı, bir savaş veya mücadele içinde bulunur gibi tuvalin boş yüzeyine fırça ve boylarıyla saldırır. Böylece sanatçının jest hareketleri, tuvalin yüzeyinde oluşan lekelerde kendini gösterir. Bu açıdan baktığımızda, Mathieu'nun yapıtları tam olarak jestlerin (vücutun ritmik hareketleri) resmedildiği bir göstergeye dönüşür. Boyayı ve fırça izini olduğu gibi bırakma, çizgi ve leke değerlerinin doğaçlamalarla kendiliğinden oluşmasını sağlama, sanatçının yapıtlarında ön plandadır. Biçim, Mathieu'nun yapıtlarında bir imza biçimine dönüşür. Böyle bir davranış biçimi ve deneyim içinde Mathieu, Uzak Doğu kaligrafi sanatçılarıyla yarışır. Zen kaligrafi sanatçısının kağıt üzerinde yarattığı gerilim ve enerji

etkisini Mathieu büyük ebatlardaki tuvalleri üzerinde yaratır. Mathieu, Uzak Doğu Zen sanatını yakından bilir. Mathieu, Tokyo, Kyoto ve Osaka’da yaptığı resim performans gösterileriyle sanatındaki üslup gücünü Uzak Doğu sanatı karşısında kanıtlayan bir sanatçıdır. Mathieu, Uzak Doğu sanatçısı ile soyut dışavurumcu sanat arasındaki ilişki hakkında şunu söyler:

“Zen sanatçısı attığı adımları bilir, uzun bir düşünme sürecinden geçer, belirli bir yol ve disiplin içinde ilerler. Zihninde olayları önceden yaşar ve deneyimler. Resmi zihnindeki yarattığı vizyonu ifade etmek için kullanır. Onun için resim kendini tamamlamanın bir yöntemidir. Batılı sanatçıların adımları nereye gideceği belirsiz bir tavırda hareket eder. Bizler için resim sonradan ortaya çıkan adeta bir süprizdir. Soyut dışavurumcu resim, bilmediğimiz bir maceraya atılmak gibidir. Fakat her iki coğrafyanın sahip olduğu sanat için ortak olan şey, kendini saf bir duyguyla deneyimlemektir” (Harambourg, 2013:47).

Resim 57: George Mathieu, Kompozisyon, 50 cm x 65 cm T.Ü.A.B. 1959.



Imaged by Heritage Auctions, HA.com

Kaynak: www.fineart.ha.com/itm/contemporary/georges-mathieu.2019.

Fransız lirik soyutlamanın önemli isimlerinden biri olan Pierre Soulages de Mathieu gibi Uzak Doğu sanatçılarıyla yakın ilişkilerde bulunmuştur. Soulages, çağdaş Japon kaligrafi sanatçıları arasında güçlü bir etki bırakır. Soulages eski antik dönem kelt sanatına ait yazıtların işaret dilini araştırdığı dönemde Zen Budizm sanatını da incelemiştir. Zen kaligrafi sanatçılarının siyah mürekkep kullamında koyu leke alanlarına verdikleri biçim değerleri Soulages’ın ilgisini çeker. Zen sanatçıları siyah renk alanlarındaki boşluk etkisini yüzlerce yıl önceden çözmüşlerdi. Uzak Doğu resim

kompozisyonlarında arka plan ve ön plan arasında perspektif yanılsamalarına gerek görmeden derinlik ve boşluk etkisini yaratan şey, siyah lekelerin kullanımında gösterilen ustalıktır. Soulages'ın resimlerinde görülen etki öncelikle siyahın yarattığı derinlik ve boşluk algısı üzerine gelişir. Siyah rengin her şeyi içine çeken derinliği aynı zamanda biçimi dışa aktaran (ön plana çıkaran) ifade gücüyle iki özelliği bir arada tutan bir niteliği vardır. İçsel ve dışsal olan şey siyah renkte birleşir. Soulages'ın resimlerindeki kullandığı siyah, hem "içe dönük" hem de "dışa dönük" algıyı yakalamayı başarmıştır.

Resim 58: Pierre Soulages, İsimli, 65 cm x 50 cm, T.Ü.K.T. 1974.



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/pierre-soulages-on-paper.2019>.

Siyah renk ve koyu ton değerlerin Fransız resim sanatçısı Andre Mairfaing'nın çalışmalarında etkin rol oynar. Marfaing, çalışmalarında (Resim:60) Zen sanatçılarına özgü fırça kullanımıyla elde ettiği hareket, lirik bir etkiye sahiptir. Sanatçının siyah renk üzerinden yarattığı lirik soyutlamalar, akış halinde ve canlı bir izlenim verir.

Resim 59: Andre Marfaing, İsimsiz, 162 cm x 114 cm, T.Ü.Y.B. 1962.



Kaynak: www.onlinecollections.fg-art.org. 2019.

Paris'te yaşayan Çin kökenli ressam Zao Wou-Ki, Zen felsefesinin içeriğine sahip Çin resim geleneğinden gelişmiştir. Zen Budizmi'nin sanata kattığı içsel nitelikler Zao Wou Ki'nin resimlerinde açıkça görülmektedir.

Resim 60: Zao Wou-Ki, İsimsiz, 73 cm x 92 cm, T.Ü.Y.B. 1958.



Kaynak: www.carolineb.fr/2016/11/05/zao-wou-ki-10-things-to-know.2019.

3.1.3. Alman Soyut Dışavurumcu Sanat ve “Zen Grubu”

Zen Budizm’i Soyut dışavurumcu sanatın Avrupa’da ki gelişimine güçlü bir etki bırakmıştır. 1949’da Julius Bissier (1893-1965), Ernst Wilhelm Nay (190-1968), Fritz Winter (1905-1976), Emil Schmahuer (1912-1999), Bernant Schultze (1915-2005), Jean Bazaine ve Theodor Werner (1886-2005) gibi ressamların Berlin’de oluşturduğu “Zen Grubu” temel sanat anlayışını Zen Budizm felsefesi yapılandırmıştır. Zen Budacılığı’nın ana ilkelerinden olan “kişinin benliğini” bulma ve “mutlak olana ulaşma durumu”nu arayan bu ressamlar, Zen Budacılığı’nın tinsel içeriğinden yararlanmıştır. Zen Grubu sanatçıları, “Serbest Biçimli Sanat” doğrultusunda gelişen otomatizm ile kaligrafik imgeleri birleştiren bir ifade üslubu kullandıkları görülmektedir. 1927’de Çin kaligrafisiyle tanışan Bissier, suluboya ve tempera çalışmalarında Uzakdoğu yazı ideogramlarını kendine özgü bir ifadeyle tekrar yorumlamıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008:1653).

Resim 61: Julius Bissier, İsimsiz, 34 cm x 21 cm, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1966.



Kaynak: www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/34799. 2018.

Resim 62: Fritz Winter, İsimsiz, 50 cm x 65 cm, Serigrafi, 1950.



Kaynak: www.ostendorff.de/nc/kuenstler/T-Z/winter-fritz. 2018.

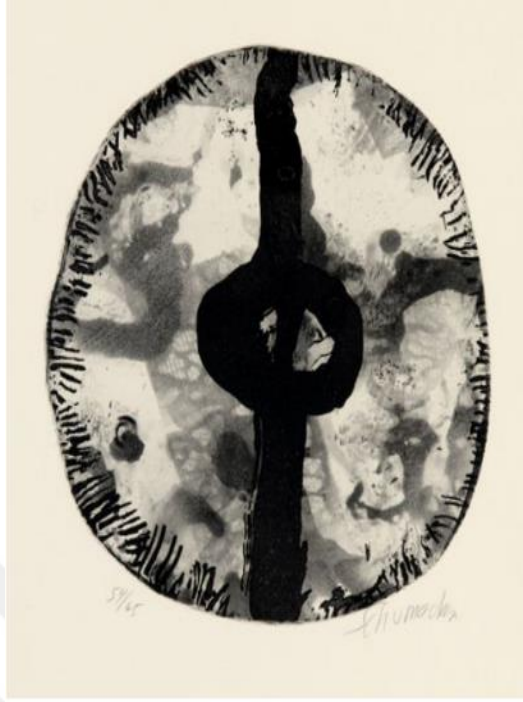
Japon kaligrafi sanatının işaret dili Zen grubu sanatçıları arasında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Zen kaligrafi sanatının geometrik biçimleri (çember, kare, düz çizgi, elips) ve leke değerleri birleştiren sembolik anlatım Zen grubu sanatçılarının resim çalışmalarında yaygın olarak ifade edilmiştir.

Resim 63: Theodor Werner, Kompozisyon, 35 cm x 25 cm, K.Ü.M.1955



Kaynak: <https://www.karlundfaber.de/en/product/komposition-nr>. 2019.

Resim 64: Emil Schumacher, İsimsiz, 50 cm x 65 cm, K.Ü.M, 1979.



Kaynak: www.findartinfo.com/art-picture/page/8586.html. 2019.

3.2. Uzakdoğu Kaligrafi Sanatı

Kaligrafi, harfler arası boşlukları belli estetik ve tasarım kurallarına göre düzenleyerek kağıt ya da benzeri malzeme üstüne kelem ve fırçayla güzel ve zarif yazı yazma sanatına verilen addır. Kaligrafi sanatı, yazı karakterlerini temel alan işlevsel bir amaca hizmet etmekle birlikte diğer sanat dallarının üslup gelişmeleriyle yakından ilişkilidir. Uzakdoğu sanatında kaligrafi (yazı yazma biçimi) resim sanatının özü olarak kabul edilir. Uzakdoğu kaligrafisinde temel ölçüt imgelerin kendi içindeki dengeli düzeni ile imgeler arasındaki boşlukların uyumudur. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2009: 811-812).

Uzakdoğu sanatı, kendine özgü felsefi bir bağlamda doğmuş, bir ağaç gibi dal vermiş, düşüncenin ve ruhsal duygu deneyimlerinin dışavurumu olarak kök salmıştır. Uzakdoğu kaligrafi sanatı, temelde felsefe ve dini inançların öğretilerinden beslenen ruhsal bir anlayış biçimiyle ifade edilir. Çin’de 5. Yüzyıla kadar ressamlar zanaatkar olarak değerlendirilirken kaligrafi ustaları sanatçı olarak kabul görmüştür.

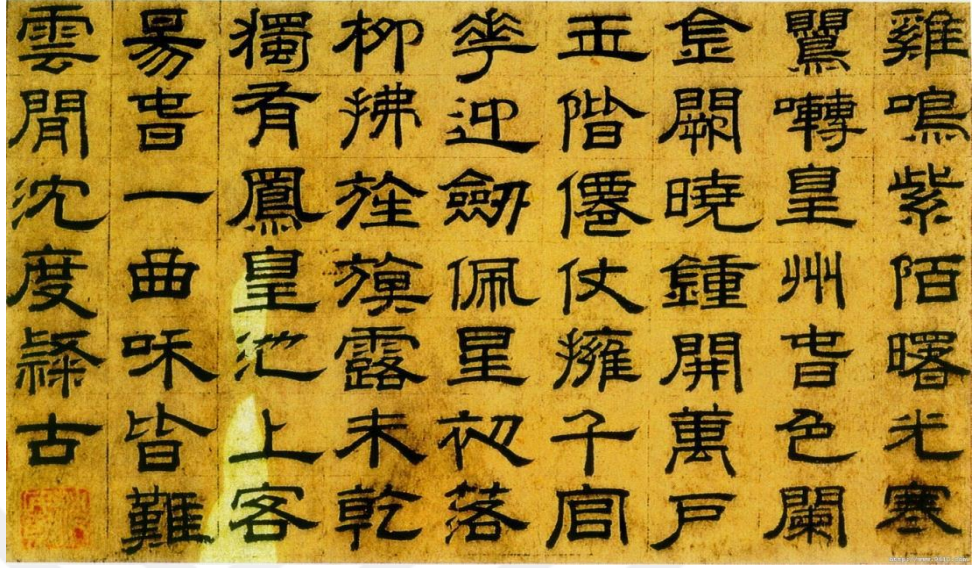
Binlerce yıllık gelişim içinde Geleneksel Çin ve Japon sanatı, Kaligrafi aracılığıyla, fırçanın kullanımından doğan bir ayrıcalık içinde, elemanlarını işaretlere (ideogram) dönüştürmeyi başarmıştır. Uzakdoğu kaligrafi sanatıyla birlikte derin düşünmenin ve tinsel deneyimin göstergesini soyut bir ifadeye ulaştırmıştır. Yalnızca su ve mürekkeple yapılan Uzakdoğu (Çin, Japon Kore) kaligrafi sanatı, üç temel özellik taşır: Saflık, soyutluk ve doğallık.

3.2.1. Çin Kaligrafi Sanatı

Eski ya da geleneksel Çin kültürünün kökenleri geleneksel Hint kültürünün kökenleriyle yaşıttır. Yaklaşık M.Ö 3000 yılına kadar dayanan Çin kaligrafisindeki harfler ideogramlardan oluşan bir sembol dili üzerine kurulmuştur. Çin alfabesinde kullanılan ideogramlar yaşayan varlıklar ve fenomenler üzerinden biçimlenen soyut bir ifadeyi yansıtır. İdeogram, yazıda kelimenin harfleri gösterilmeden doğrudan doğruya fikri ifade eden işaret olarak tanımlanmakta olup kısaca Çince, Japonca gibi bazı yaşayan dillerdeki veya Antik Mısır dili gibi bazı ölü dillerdeki, harflerin bulunmadığı yazı sistemlerinde kullanılan, bir sözcüğü veya bir fikri temsil eden işaretlerden oluşmaktadır (www.wikipedia.com [12.08.20017]). Çin kaligrafisinde ideogramlar, işaret ettikleri nesneleri, kavramları ve olayları düşündüren, çağrışım uyandıran, hal ve oluşları işaret eden bir anlatım dili için kullanılmaktadır. Dolayısıyla, Çin yazısında her nesne, düşünce ve olay ideogramlardan oluşan karakterlere yüklenen anlamlarla anlatım kazandırılır. Çin alfabesinde toplam elli bin kadar karakter vardır. Bu karakterlerin iki bin kadarını bilenler okuma yazma biliyor kabul edilir. Günümüzdeki gazete ve dergiler yedi bin civarında karakter kullanmaktadır. Bu nedenle, Çin kaligrafi sanatının tam olarak kavranması bir ömür boyu yeterli olmayabilir.

Çin kaligrafi sanatının inceliklerini öğrenmek için belirli kaligrafi okullarının verdiği sanat disiplinlerine başvurarak yapılmaktadır. Belirli teknikler çerçevesinde edinilen bilgilerle uygulanmaya başlanan Çin kaligrafisi dikkatle işlenmesi gereken bir sembol dilidir. Örnekle açıklamak gerekirse, Çin hiyeroglifleri yazarken, onun anlamını yüksek sesle telaffuz etmek ve metnin orijinal anlamını korumak için semboller çizme kurallarına kesinlikle uymak gerekir. İşaretin yanlış yazımı anlamı değiştirir.

Resim 65: Ming Dönemine Ait Çin Yazı Örneği, M.S. 8. Yüzyıl.



Kaynak: www.chinareachementhistory.com/china/art-calligraphy.2019

İnsan düşüncesini bir yandan biçimlendiren bir yanda da düşünceyle biçimlenen formel bir araç olarak Çin dili ve yazı sistemi Batı dillerine tamamıyla yabancı olan bir yapıyla karşımıza çıkar. Çin dili, hiçbir fiil ve isim çekimine bağlı olmayan tek heceli kısa sesli sözcüklerden oluşur. Ne hece ne de son takısı olmayan bu sözcükler ayrı ayrı vurgulama yoluyla anlamlar kazanır. Bu vurgulama yöntemlerine elli ya da altmışa yakın anlamı bir yüklenen heceler oluşturur. Bundan dolayı, Çin dilinin önemli bir özelliği harf işaretleri yerine resim işaretleriyle konuşulan bir dil olmasıdır. Dolayısıyla Çin dili yalnız işaretlerin temsil ettiği kavramlarla konuşulur. Cisimsel nesneler kendilerini işaretleyen şekillerle anlatılır. Soyut anlamlar ise mecazi işaretlerle anlatılır. Örneğin “zihin” kavramı “yürek” işaretiyle ya da “güneş” ve “ay” gibi birden fazla resimler kullanılarak bağlayıcı bir birleşik dille anlam kazanır. Türkü kelimesi “ağız” ve “kuş” işaretleriyle ifade edilir. Çin dilinde bireyin bütün içindeki ilişkileri ve davranışlarına göre anlam kazandığı sözcükler, resim işaretleriyle bütün kurma sentezinde gelişim gösterir (Öner, 2007: 5-7).

Zen sanatçısı, belirgin bir kozmolojiye, derin düşünceye ve içsel tinsel deneyime başvurarak kendi yaratıcı açılım koşullarını özgün işaret dili ve yazı sanatıyla ifade eder. Uzakdoğu kaligrafi sanatı açısından ideogramlar (yazı dili), kavramlar ve

kozmozoloji üzerinden hareket ederek geliştirilmiş bir gösterge dili haline gelir. Çin ve Japon estetik düşüncesi, kapalı ya da keyfi eşanlamlılıktan uzak, kavramlardan yola çıkan tinsel esinin birleştirici eylemine öncelik tanır. Zen sanatında tinsel esin, bütünsel bir mikro kozmos yaratmaya yönelik bir sanat anlayışını önerir. Böylece Zen sanat anlayışı, bireyi canlı (dirimsel) esin ağlarının kök saldığı iç alemin kaynağına ulaştırmayı amaçlar. En son aşamada, fırçanın kağıt üzerine çektiği çizginin içerdiği incelik, içsel bir deneyimin sonucu olarak açığa çıkar. Eylem halindeki düşüncenin tinsel bir deneyimi olan yazı sanatı en üst düzeydeki ifade biçimiyle soyut bir gösterge sunar.

Resim 66: Weng Xizhi, El Yazma Eser, 24.5 x 69.9 cm, K.Ü.M. M.S.361



Kaynak: www.chinahistoryart.com/calligraphy/art/history/picture/1343-ast. 2019.

3.2.2. Japon Kaligrafi Sanatı (Shodo)

Japon kaligrafisi veya özgün adıyla Şodho Japoncanın yazım dizilerini kullanan ve kendine özgü teknik ve geleneklere sahip olan bir kaligrafi türüdür. Çin’de ortaya çıkan bir sanat olan Şodho, fırça, mürekkep ve kâğıt üretim teknikleriyle beraber 6.-7. yüzyıllarda, Nara Dönemi’nde Japonya’ya gelmiştir.

Japon Kaligrafisi Shodo, mürekkep fırçası mürekkep ve kâğıt kullanarak kanji ve kana harflerinin güzelliğini ifade eden bir stilize bir yazı sanatıdır. Shodo aslında Çin’de gelişti, ve Nara Dönemi’nde (MS 710-794) mürekkep fırçaları, mürekkep ve kâğıt

üretim yöntemi ile birlikte Japonya'ya tanıtıldı. Bir mürekkep fırçasıyla ve mürekkeple harfleri yazmak, aristokratlar ve samuray sınıfı için vazgeçilmez bir kültürel unsur olarak kabul edildi. Yazmanın üç biçimi vardır. Bunlar: Kaisho, vuruşların her birinin kasıtlı ve net bir şekilde yapıldığı temel blok yazma; Sosho, her vuruşun daha yuvarlak bir bütün oluşturmak üzere bir arada akmasını sağlayan yarı-el yazısı ve Gyosho, düzgün yazmayı kolaylaştırmak için vuruşların değiştirildiği veya ortadan kaldırıldığı tamamen el yazısıyla yazılmış yazıdır. İstenilen yazı türleriyle birlikte durumlara bağlı olarak esnek bir şekilde kullanılırlar. Shodo ile karakter oranı, fırça izleri, mürekkep tonları, karakterlerin bir bütün olarak düzenlenmesi ve kelimelerin anlamı değerlendirilmektedir.

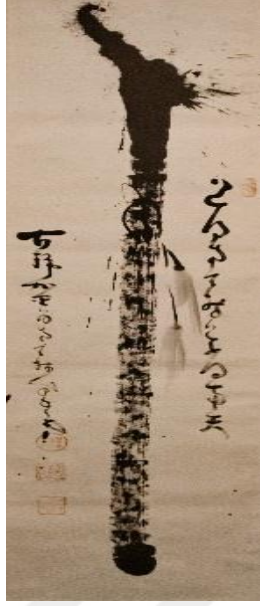
Resim 67: Hakuin Ekaku, İsimsiz, 50 cm x 110 cm, K.Ü.M. 1920.



Kaynak: <https://theartstack.com/artist/hakuin-ekaku/kotobuki.2019>.

Zen geleneğine bağlı Japon sanatında da Çin sanatında olduğu gibi, kaligrafik öğelerin yüzeylere resimsel biçimde yazıldığı veya şiir veya metin gibi resmi destekleyen bir unsur olarak yer aldığı örnekler mevcuttur. Zen rahibi ve kaligrafi sanatçısı olan Hakuin Ekaku, kaligrafiyi aydınlanmaya, hakikate erişmek için bir tür çalışma pratiği olarak görmüş ve inancın, güzel yazı yazmaya yeterli olduğunu savunmuştur (Screech, 2001: 54).

Resim 68: Hakahara Montembo, Kaligrafi Yazı, 4 cm x 148 cm, K.Ü.M. 1923.



Kaynak: <https://terebess.hu/zen/mesterek/Nantenbo.html>.2019.

Geleneksel Japon kaligrafisi, 20. Yüzyılda çağdaş kaligrafi ustaları tarafından yeni bir üslup biçimine taşındığı görülmektedir. Japon kaligrafisinde yaşanan bu yeni üslup biçimi, eski geleneklerin devamı niteliğinde olduğu kadar aynı zamanda kalın fırça vuruşlarının spontan kullanımıyla daha etkili bir ifadeye ulaşır. Çağdaş Japon kaligrafisinde koyu leke alanlarının içinde yakalanan gri değerler dışavurumcu biçim anlayışında ilerler.

Çağdaş Japon kaligrafisi veya Japonca adıyla “Zeneisho” Japon Hattat Hidai Tenrai (1872-1939)’nin öncülüğünde geliştirilmiştir. Hidai Tenrai Japonya’da Modern kaligrafinin usta sanatçısı olarak kabul edilir. Hidai. Geleneksel Çin kaligrafisini ve Batı’daki modern sanat gelişmelerini takip ederek kaligrafide yeni bir sentez oluşturur. Hidai Tenrai’nin çalışmaları Batı ve Doğu felsefesini bir araya getiren “soyut” kavramı üzerinde biçimlenir ve onun bu girişimi Japonya’da kaligrafiyle ilgili tartışmalarda yankılar bulur. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra modern kaligrafi çalışmaları ve soyut dışavurumcu sanat alanında ilgi gördü. Hidai, 1933 yılında “Shodo Geijutsu Sha” adlı bir kaligrafi grubu kurdu. “Shodo Geijutsu Sha” grubunun sanatçıları arasında Ueda Sokyū, Ozawa Gakyū, Samejima Kazan, Kuveyt Suihou, Tejima Yukei ve Ishibashi Saisui gibi dönemin kaligrafi sanatçıları bulunmaktaydı (Sato, 2000:3).

Resim 69: Hidai Nankoku, İsimsiz, 25 cm x 65 cm, K.Ü.M.1965



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/nankoku-hidai/>.2019.

Hidai Terai'nin oğlu sanatçı Hidai Nankoku 1965'te şöyle yazar: “Uzak Soğu sanatında Doğrudan ifade geleneği 4000 yıldan günümüze kadar süregelen ve her dönemde canlılık, dejenerasyon, zarafet gibi insanların zihni hakkında bir şeyler ortaya koyuyor. Bu nedenle Uzak Doğu kaligrafi sanatı güzel yazıdan daha fazlasıdır; karakterin anlamı için değil, çizildiği çizgilerin anlamı için değerlidir. Kısaca çizgi, iç varlığı ifade etme arzusunun bir uzantısıdır. Vurgu, dışa doğru değil, içe doğrudur. İnsanlar eserlerimden birine “bu güzel” dediğinde bu benim için bir şey ifade etmiyor” (www. Shodo.com [18.04.2019]).

Resim 70: Hidai Nankoku, Kaligrafi çalışması, Fotoğraf, Tokyo, 1955.



Kaynak: http://www.shodo.co.jp/nankoku_eng/ 2019.

3.2.3. Uzakdoğu Kaligrafi Sanatında Çizgi ve Leke Kullanımı

Uzakdoğu resim sanatında çizgi ve leke kullanımından doğan ifade biçimleri doğa ve özne ilişkisinin giderek soyut bir karaktere büründüğü özgün bir anlatım üslubunu gözler önüne serer. Bir Uzakdoğu resim sanatçısı her şeyi zihninde toplamaya çalışır. Yaşadığı şey aslında iç gözlemin zihinde yarattığı fenomenlerdir. Sanatçının iç gözleme dayalı bakış açısında zihin yoğun bir tinsellikte doğa fenomenlerini yaşar, onlara anlamlar katar ve sanatçı bu fenomenleri kendi iç dünyasıyla özdeşleştirir. Doğa fenomenleriyle özdeşlik kurmayı başaran sanatçı için nesnel dünya kavramsallaşır ve evren soyut bir anlam yüklemine ulaşır. Böylece resim, kütle, hacim, perspektif, ışık, gölge gibi nesneyi ortaya çıkaran tüm olanaklardan arınarak, daha sade ve yalın bir çizgi üslubuna indirgenir. Dışavurumcu akımın öncü sanatçısı Van Gogh, 1888 yılında yazdığı bir mektupta Uzak Doğu sanatçı için şu görüşü paylaşır:

“Japon sanatını incelediğimizde, son derece bilge filozof görüşlü ve zeki bir insan görürüz. Vaktini nasıl harcıyor bu insan? Yeryüzü ile ay arasındaki uzaklığı ölçerek mi? Hayır. Bismark’ın politikasını inceleyerek mi? Hayır. Bir tek ot yaprağını incelemektir yaptığı. Ama bu ot yaprağı, her bitkiyi sonra mevsimleri, kırsal alanın çok çeşitli yanlarını sonra da insan figürü çizmeye götürecektir onu. Ve böylece yaşamı geçer ve yaşam hepsini yapıp bitiremeyeceği kadar kısadır. Şunu kabul etmek gerekir: Japonların doğanın ortasında sanki kendileri de bir çiçekmiş gibi yaşayan Japonların bize öğrettiği neredeyse başlı başına bir din değil mi? Bana öyle geliyor ki Japon resmini inceleyen herkes çok daha neşeli ve mutlu oluyor. Gelenek ve göreneklerle dolu bir dünyada aldığımız tüm eğitime ve yaptığımız çalışmalara karşın doğaya dönmeliyiz bence.(...) Japonların her şeyin sonsuz bir açıklık ve seçiklik içinde olmasına gıpta ile bakıyorum. Bu çalışmalar hiçbir zaman bıktırıcı değil ve hiçbir zaman aceleyle yapılmış gibi durmuyor. Solup almak ve vermek gibi basit görünüyor; bir figürü bir kaç kesin ve emin çizgiyle bir ceket düğmesi iliklercesine kolaylıkla verebiliyorlar. Ah, ne yapıp yapıp, birkaç çizgiyle bir figürü çizmeyi başarmam gerek! ” (Gogh, 2001: 206).

Van Gogh (2006:206)’un doğa ve insan ilişkisine yönelik görüşlerine paralel anlayış 1950’li yıllarda Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçı Jackson Pollock ile devam eder. 1942 yılında Hans Hoffman ilk kez kendi atölyesini ziyaret eden Jackson Pollock’a şu eleştirisine bulunur: “...doğadan çalışmıyorsunuz. Kalpten çalışıyorsunuz. Bu iyi bir şey değil. Kendinizi tekrar edeceksiniz ve sanatınızı kısır bir döngüye girecektir” eleştirisine karşılık Pollock’un “kuramlarınız beni ilgilendirmiyor. İstedığınız gibi eleştirebilirsiniz. Ben zaten doğayım” sözleriyle verdiği cevap, soyut dışavurumcu sanatçının iç gözleme dayalı doğayla özdeşleşen tutumunu yansıtır (Fineberg, 2014: 94). Bu açıdan baktığımızda, Uzakdoğu kaligrafi sanatçısının doğayla özdeş olan sezgisel gücü, derin düşünme yetisi ve tinsel bir algıma sonucu soyut biçime

dönüştürdüğü imgeyle Pollock'un fırça eylemleri ve leke değerlerini kullanarak ortaya çıkardığı yapıt aynı içsel gözlemin sonucudur.

Resim 71: H. Ekaku, İki Körün Köprüde Karşılaşması, 28 x 83, K.Ü.M. 1760.



Kaynak: www.terebess.hu/zen/hakuin36/htlm. 2019.

Özellikle 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başında modern Batı sanatı, çizginin soyut anlamalara yönelik niteliklerini keşfetmeye başlar. 20. Yüzyıl Batı sanatında görsel dil üzerine yapılan çalışmalar, bazı çizgi türlerinin bazı ruhsal ifadelere koştur olabileceği, salt çizginin simgesel anlamlar taşıyabileceği ve bu çizgilerin evrensel anlamlar bulabileceği üzerine yapılan deneysel çalışmalar Çin ve Japon sanatlarındaki çizgisel üslubu ön plana çıkarmıştır. İzlenimci sanat, Fovizm, Dışavurumcu akım, Kübizm ve soyut sanat gibi çağdaş sanatın öncü üslupları, bireyin iç dünyasındaki ruhsal halleri aktarabilmek için çizgisel ifadenin sınırsız olanaklarından yararlanmışlardır. Çizginin bu anlam zenginliği ve soyutlama gücü, Batı sanatını Uzak Doğu sanatlarına hızla yaklaştıran başlıca nedendir. 1940 sonrası Soyut dışavurumcu sanatta Uzak Doğu çizgisine yakın ifade biçimleri en üst noktaya ulaştığı görülmektedir.

Kaligrafiden esinlenerek çalışmalarını yapan sanatçılar adeta kozmik boşluk karşısında yazı yazıyormuşçasına içsel bir enerjiyle resme katılır. Resimde rahat ve spontan fırça kullanımıyla dinamik aynı zamanda kendiliğinden oluşan bir dil oluşturulur. Yazı, sanatçıya kendi soyut varlığıyla sanatçıya ruhsal bir ifade ortamı hazırlar. Yazı insan için soyutlama yeteneğinin gelişmesine yardımcı olur. Batı sanatındaki soyut işaret, garip bir özetlemenin, sindirmenin sonucudur. Uzak Doğu'da okunaklı işaret çarpıtılır, soyutlanır ve ona resimsel bir değer kazandırılır. Batı'da bu işaret soyutun içinde yaratılır (Atalay, 2010:102)

Uzakdoğu kaligrafi sanatının oluşmasına neden olan ana kaynak, resim sanatındaki bu tinsel içeriktir. Dolayısıyla, Çin ve Japon sanatında resim ne ifade ediyorsa yazı sanatı da aynı şeyi ifade etmektedir. Sanatta, doğa fenomenlerini betimleyen imge, kaligrafi sanatıyla kavramsal bir imgeye dönüşür. Genel olarak bakıldığında salt çizgi ve leke biçimlerine indirgenmiş Uzak Doğu sanat üslubundaki kavramsal içerik, Zen (Chan) öğretilerinin etkisinde kendini soyut bir ifadeyle tamamlar. Çizgiye güç veren temel düşünce Zen öğretilerinden doğan tinsel bir kaynağa sahiptir.

Çizimin amacı çizilen nesnenin biçimindeki temel karakteri, “hareketi” aktarmaktır. Biçimin hareketi sanatçıyı çizmeye, çizgilerin arası ilişkileri bulmaya yönelten niteliktir. Yalın bir çizimdeki soyut nitelik, biçimlerdeki bir çok anlamın sözle aktarılmayan bir çok özelliğini ortaya koyar. Batı ve Doğu sanatında çizime yaklaşım tarzındaki farklılık, aslında çizginin bu soyut anlam yoğunluğunda gücünden ileri gelmektedir. Şöyle ki çizim Batı sanatında öncelikle bir betimleme ve nesnel gerçeği aktarma aracı olarak görülürken Doğu sanatında öznelin, iç dünyanın ve kişiliğin en dolaysız aktarımı olarak yorumlanır. Japon ve Çin sanatları için resim yaparken veya yazı yazarken uygulanan bir fırça vuruşu arasında aranan içtenlik ve yetkinlik konusunda bir ayrım yoktur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2009: 371). Böyle bir amaç için çizgi tek başına yeterli olup çizgiden beklenen ise ritim ve kesinliktir. Doğal bir sonuç olarak da yalnızca çini mürekkep ve fırçayla yetinen sanatçı için fırçanın (Çin ve Japon) leke resminde önemi büyüktür. Uzakdoğulu ressamların resimlerinde çizgi ile yüzey arasındaki ilişki, her şeyin tözü olan sonsuz boşluğun renge benzer bir işlev üstlendiğini ortaya koymaktadır. Figürler bu boşluğa yazılmış imgelerdir artık; çizgi kendi gücünü bu sonsuz mekandan almaktadır. Burada resim yapılmaz, yazılır. Bu yüzden, resimde rengin değeri, yazı için mürekkep renginin taşıdığı önemden pek farklı değildir” (Ergüven,1992: 60). Bu nitelikleriyle Çin ve Japon sanatlarında çizgi, görsel sanat öğelerinin içinde en zengin, arı ve yetkin bir anlatım sağlayabilecek üstünlükte bir araçtır. Çizginin nesneyi anlatmanın ötesinde soyut ve tümüyle sözle aktarılmayan evrensel anlamları Uzakdoğu sanatı ortaya çıkarmayı başarmıştır. Burada Uzak Doğu resim sanatının soyut bir algıya çıkmasında en önemli nokta, şiir ve yazının resim kompozisyonunda bir arada yer alan çalışmalardır.

Soyut dışavurumcu sanatçılar tarafından biçimsel ifadenin salt çizgi ve leke değerlerine indirilmesi, Uzakdoğu yazı sanatındaki fırça vuruşlarının yarattığı etkilerle yakın

bağlantılar içindedir. Fırça kullanış tarzındaki spontan hareketler, sert veya yumuşak vuruşlar, kendiliğinden var olan lekeler, biçimde rastlantı ve olasılıklara yer verilmesi, dinamik ve enerji dolu soyut ifadenin yanında sakinlik ve sessizlik gibi duygu ve hislerin “çizgi” ve “leke” aracılığıyla yansıtılması her iki sanat anlayışında ön plandadır. Bu açıdan bakıldığında, soyut dışavurumcu sanat ve Zen öğretilerinden beslenen Uzakdoğu sanat, bireyin içsel dünyaya yoğunlaşması ve çizginin tin tarafından içgüdüsel olarak yönlendirilmesi her iki sanatın birleştiği ortak noktadır.

İlk aşamada, kağıt üzerine fırça ve mürekkep tekniğiyle yapılan Uzakdoğu kaligrafisi sanatında fırçanın bıraktığı iz ve lekeler, soyut dışavurumcu sanatçıların spontan fırça kullanış biçimleriyle benzerlik gösterir. Her iki sanatta önemli bir özellik olan fırça vuruşlarıyla elde edilen kullanım biçimleri, sanatçının ruhsal açıdan kimliğinin bir temsili olarak benimsenmiştir. Uzakdoğu yazı sanatında fırçanın kağıt veya ipek kumaş bıraktığı lekese izler ve çizgisel ifade biçimlerinin yarattığı üslup otomatizm tekniğini kullanan soyut dışavurumcu sanatçıların ilgisini çekmiş ve beğeni ile izlenmiştir. Adnan Turani “Dünya Sanat Tarihi” adlı kitabında konu hakkında şunları yazar:

“Burada önemle üzerinde durulması gereken noktalardan biri şudur: Çinli ressamlar dünya tarihinde ilk olarak fırçanın tuş güzelliğini anlamışlar ve çalışmalarını fırçanın kullanım biçimindeki ustalıklarına göre değerlendirmişlerdir. (...) Çin sanatında resim, doğayı incelemekten ve fırçanın içgüdüsel kullanışından doğar. Bu yüzden anlatım fırça dilindedir. Ressamın çizgileri içgüdüselidir. Esasen yüzyılımızın otomatik el yazısı dediğimiz içgüdüsel resmi, bilinmeyen sonuçlu fırça resmi olarak Çin resminden çok şeyler almıştır. Batı’nın otomatik el yazısı, kişisel bir otomatizme dayanır. Fakat Çin sanatında otomatizm, görülen ya da göz önüne getirilen bir nesne yaşantısını etüde ve sezgiye dayanarak saptayan kendine emin ressamın fırça otomatizmidir. Batı ile birleştikleri nokta, ikisinin de fırça tuşu karakterini muhafaza etmeleridir. Bu arada fırçanın sürülüşü sırasında birçok fırça sürprizleri olmaktadır ki bu özellik üstat Çin ressamında ilgiye değer sonuçlar verir” (Tunalı, 2000: 305).

Uzakdoğu sanatı, fırça ve mürekkebin içsel ifade biçimlerini yansıtmadaki gücünü Batı sanatından yüzlerce yıl önce çözümlemiştir. Dolayısıyla, Uzakdoğu sanatı, kimliğin ve benliğin sanatsal yönden ifşasında salt fırçanın ifade gücünü ve soyut dışavurumcu etkisini Batı sanatından önce keşfetmiştir. Bu bağlamda, hem düşünsel hem de estetik değerler söz konusu olduğunda Zen sanatının temel unsuru, “fırçanın izi”dir. Fırça izi ya da çizgisi özgül anlamda biçimin içeriğini belirler. Taocu keşiş Çe Tao “Fırça, şeyleri kaostan çıkarmaya yarar” der (Ragon, 2009: 111).

Zen sanatında biçimin ifade ettiği içerik ve anlam insanın tinsel dünyasındaki yaratıcı süreçte saklıdır. Resimde fırçayla oluşturulan iz (izgi), insanın gizemli duygu dünyasının esin kaynağını temsil eder. Chang Yen Yuan izgi hakkında şu ifadede bulunur: “Derin düşünce fırçaya yn vermelidir. Aynı zamanda onun işlevini sürdürmesine yardımcı olmalıdır. Fırçanın kağıda ilk dokunuşunda çizgi bitmiş olmalı. Kurala göre oluşturulmuş çizgi l doğmuş bir çizgidir. Doğru olan tek şey var ki, o da şudur: Resimde fırçayı Tin yönlendirmeli ve amaç “Bir” üzerinde yoğunlaşmalı.” Fan Chi, çizginin şöyle tarif eder: “Fırçanın kağıt üzerinde bıraktığı her çizgiyi derin düşünce yönlendirmeli ve her şeyi tin sürdürmelidir. Dinamik esin kaynağı en yoğun bütünlüğün merkezine kadar işlemeli ve esin kaynağı her yerde özgürce ve dinamik hareket etmelidir” (Cheng, 2006: 103-110).

Resim 72: Fugai Ekun, Japon Yazısı, 45 cm x 80 cm, K..M. 1655.



Kaynak: www.zenpainting.com/fugai-ekun/calligraphy. 2019.

Çok farklı çizim tekniklerinin kullanıldığı Çin ve Japon sanatında mürekkep çizimlere sumi-e (Japonca) ve şumi-o (Çince) adı verilir. Sumi-e (şumi-o) tekniğinde mürekkep ve fırçanın çizgisel ve lekesel kullanım biçimleri belirli disiplinler altında toplanmıştır.

Uzak Doğu sanatında mürekkep çizimlerinde yaygın olarak kullanılan fırça tekniği “Bomo” (Çin) veya “Haboku-Ga” (Japonca) adı verilen mürekkep sıçratma üslubudur. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2009: 645).

Resim 73: Saburo Hasegawa, Soyut Kaligrafi, 16 cm x 34 cm, K.Ü.M. 1952.



Kaynak: www.artnet.com. artsit.saburo-hasegawa impromptu. 2019.

Çin ve Japon sanatı, fırça ve mürekkep kullanımını biçimsel ifade açısından çok seçkin ve güçlü bir üslupla yansıtmıştır. Fırça ve mürekkep, en ince kullanım detaylarıyla ve zarif bir duyarlılıkla belirli ifade tarzlarını yakalamayı başarmıştır. Bu duyarlılığın kaynağı sanatçının tüm bedeni ve bilinciyle fırça ve mürekkebe hakim olmasından kaynaklanır. Sanatçının bedeni ile ilgili olarak, kolun tümü (shih-chou), çıplak bilek (hsu-wan) ve parmaklar yöntemi (chih-fa) gibi yöntemlerden bahsedilebilir. Fırçanın hareketiyle ilgili olarak da cephe vuruşu (cheng feng), eğik vuruş (ts'eu-feng), yatay yönde vuruş (heng-pi), ters yönde vuruş (che-pi), ısrarlı çizgi (an), hafif dalganarak (ti), çizgiyi uzatarak (t'uo), sürterek (ts'a), bağlama yapılmış çizgi (t'i) gibi birbirinden farklı fırça kullanma yöntemleri söz konusudur. Çin ve Japon sanatında çizgi basit bir hattan ibaret değildir. Fırça, vuruş, itiş, yönlendirme, akışkanlığı sağlama, dolu ve çözüntülü görünümüyle hem biçimi ortaya çıkarır hem de hacimselliği, tonaliteyi ve

uyumu vurgular. Canlı birer etki olarak her çizgi, yapı, kas ve et, güç, hareket, enerji ve ifade gibi kavramları içermektedir. Çin resim sanatında mürekkep tonunun ne kadar kullanacağından fırçanın niteliğine kadar her çizgi değeri için ayrı ayrı tanımlama getirilmiştir.Örneğin Çin resminde “Kan- pi” az mürekkeple sulandırılmış fırçanın çizgisi ya da kuru fırça anlamına gelir. “Mu-ku” lekeci ve noktacı çizgi tekniğine verilen isimdir. “Ch’i-shih” atılım, itme ve kuvvet çizgisini ifade eder. Zen sanatçısı, bir yapıtın değerini saptamak ve sanatın nihai amacını belirlemek için bu çizgisel ifadeleri güzel ile ilgili tüm kavramların ötesinde kullanır. Çinli ressam Fang Hsün şöyle der: “İyi bir sanatçı, fırça vuruşlarıyla nesnelerin farklı görünümünü yansıtmaya yeteneğine sahip olmalıdır” (Cheng, 2006: 144-148).

Resim 74: Hakuin Ekaku, Mu, 40 cm x 62 cm, K.Ü.M. 1760.



Kaynak: www.wikiart.com.hakuin-ekaku zen art. Calligraphy . 2019.

Zen sanatçısının çizgi yoluyla ifade ettiği sunumunda önemli bir başka kavramda “görünen ve görünmeyen” ikiliği üzerine devreye giren zihinsel yoğunlaşmadır. Her şeyi görünür yapan şeyler ile görünmeyi açığa çıkaracak olan yol, derin düşünme ve dikkatli bir gözlemlerle belirlenmek zorundadır. Zen sanatında mutlak gerçeklik (Tao, Buddha) üzerine odaklanma yaratımların kökenine inilmesi açısından önemlidir. Dolayısıyla, Çin ve Japon sanatında fırça ve mürekkep, “Evren”in kaynağına ilişkin anlamları yorumlamayı sağlayan bir ifade aracı olarak görülmektedir (Cheng, 2006: 121). Bu anlayış, Zen sanatının kozmolojik yönünü belirlemektedir. Evrene karşı insanın konumu ve yaşadığı ruhsal deneyim biçimleri Zen sanatçıları tarafından devamlı olarak

düşündükleri başlıca konulardır. Zen sanatçısı, insan varoluşunu ve kozmolojiyi ayrı kavramlar içinde görmez. Her iki durumu (iç ve dış dünyayı) zihninde “Bir” olarak algılar. Zen sanatının yansıttığı soyut ifade biçimindeki lirik etkilerin altında yatan temel neden, sanatçının kozmosla “Bir olma” çabasından kaynaklanmaktadır.

Zen (Chan) öğretileriyle olgunlaşan sanatçı, fırça ve mürekkep ikiliğine felsefi ve tinsel olarak derin bir anlam yükler. Bu açıdan, mürekkebin hazırlanması ve fırçanın mürekkeple, suyla ve kağıtla buluşturulması için yapılan resim öncesi hazırlıklar tam bir ritüele tabidir. Zen sanatçısı için fırça, mürekkep, su ve kağıt kutsal bir değer taşır. Böyle bir durum, Zen sanatçısı için abartı değil, yapılması gereken normal bir durumdur. Yaratıcı mizacı yakalamak ve hissetmek için bilincin arınmış bir algıyla hazırlanması ve kullanılan gereçlere kendinden bir parça gibi değer vermesi gerekir. Sanatçının oturuş pozisyonundan fırçayı tutuş biçimine kadar tam bir disiplin içinde resim öncesi hazırlıklar yapılır. Resim öncesi tüm hazırlıklar bittikten sonra sanatçı, derin düşünme içinde konuya odaklanır. Sanatçı zihninde yapacağı esere odaklanarak bir tür meditasyon (Yoga) yapar.

Resim 75: Yamada Mumon, Mu, 66 cm x 134 cm, K.Ü.M. 1980.



Kaynak: www.the-kura.com/yamada-mumon/art/picture. 2019.

BÖLÜM 4: ZEN (CHAN) FELSEFESİ VE SOYUT DIŞAVURUMCU SANAT İLİŞKİSİ

4.1. Geleneksel Uzak Doğu Öğreti ve Düşünce Disiplinleri

4.4.1. Budizm

Budizm, M.Ö, VI.yüzyılda Hindistan'da bulunan Benaras kentinin kuzeyinde, kurucusu Siddharta Gautama'nın doğum yeri olan Kapilavastu'da ortaya çıkmış ve zamanla Asya'da çeşitli toplumlarca benimsenerek geniş bir alana yayılmıştır. Asya'da tinsel birliğin kurulmasını sağlayan Buda dini, sanat üretimine de önemli bir kaynak olmuştur. Yayılma alanının genişliği sonucunda temelde geleneksel Hint sanatına dayanan Budacı sanat kapsamı içinde çeşitli yöresel üsluplar gelişmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 268). Hind uzmanı Marks Müller'e göre Budizm, kutsal kitaplar arasında en çok düşünce ve öğreti içeriğe sahip bir inanış biçimidir. Budizmi diğer dinlerden ayıran en önemli yönü, sosyal çevrenin geleneklerine karşı çıkan kurucusunun kendi hayat tecrübesiyle yaşam öğretilerine dayanan bir felsefe yolu bulmuş olmasıdır.

Budizmin kurucusu, Siddharta Guatama Buddha, aslında kamil beşeri bir varlık ve tarihi bir şahsiyettir. Siddharta Guatama Buddha, Şakya kralının oğlu bir prensdir ve sahip olduğu zengin saray hayatını bırakarak kendi gerçekliğinin peşine düştüğü yaşam öyküsünden Budizm öğretilerini var etmiştir. Buddha, otuzaltı yaşına geldiğinde kendi dünyasında derin düşüncelere dalarak Bodhgaya (bilgi ağacı) ağacının altında gerçeği kavrayarak aydınlanır. Bu nedenle, kendisine “aydınlanmış, uyanmış” anlamına gelen “Buddha” denmiştir. Ayrıca hürmet edilecek kişi anlamında Arhat, cehaleti yenmiş kişi anlamında da Vira veya Cina adıyla da adlandırılır. Budist metinlerde Buddha, uzun öğretim yıllarına ait birçok kolay ve anılar nakledilir. Onun yaşamı ve doğumu hakkında çeşitli efsaneler anlatılır. Buddha ve onun öğrencileri, zengin fakir, soylu soysuz ayırt etmeksizin herkese öğretileri yaymışlardır. Buddha, seksen yaşına geldiğinde Nirvanaya girmek üzere Kuşigara şehrinin yakınında bir ağacın altında , insanların arasında ölmüştür. Buddha ölmeden önce kuzeni ve en yakın öğrencisi Ananda'ya şöyle der: “Ey Ananda, böyle ağlayıp sızlanma, umutsuzluğa kaptırma kendini. Sana önce de demedin mi? İnsanın sevdiği herşeyden, hayran olduğu herşeyden, bütün bunlardan ayrılması, yoksun kalması, sıyrılması gerekir. Doğanın, yaratılanın, elle yapılanın, geçici herşeyin yok olmaması mümkün müdür? ” Bu

mümkün değildir. (...) Bir şeye sırf kulaktan duydunuz diye inanmayınız, birkaç kuşaktan beri itibar görüyor diye geleneklerinde doğru olduğuna inanmayınız. Sırf, ocalarınızın ve rahiplerin otoritesine dayanıyor diye hiçbir bir şeye inanmayın. Ancak bizzat hissettiğiniz, denediğiniz ve doğru olarak kabul ettiğiniz kendinizin ve başkalarının iyiliğine olan şeylere inanın ve tutumunuzu onlara uydurun” Buddhha, son olarak öğrencilerine “ Yılmadan savaşınız” dedikten sonra ölür. Kişisel akla olan bu inanç o kadar kesin olarak belirtilmiştir ki Budizm ilk ağızda bir din değil, bir felsefe olarak algılanır. Bununla beraber Budizm bir dindir ve amacı soğuk bir gerçeği bulmaktan öte insanların bilinçlerini ve ruhlarını kurtuluşa erdirmektir. Budizm’i bütün öğretisini içinde özetleyen dört gerçek şudur: “Hayat ıstıraptır. Bu ıstırapın sebepleri vardır. İstirap yok edilebilir. Bu yok edişin bir yolu vardır (Yılmaz, 2015: 125-126).

Budizm’e göre bütün ıstıraplar ferdin eşyanın doğası hakkındaki temel cehaletinden kaynaklanmaktadır. Evrendeki her şey zihnin tezahürleridir ve bu yüzden de evrendeki fenomenler geçici yanılısamadır. Birey cehaletinden dolayı onları arzular ve onlara bağlı kalır. Dolayısıyla birey, doğum ve ölüm çarkına bağlıdır ve ondan asla kurtulamaz. Budizm, kurtuluşa yönelik arzuyu yok eder ve onun yerine “bodhi” diye isimlendirilen aydınlanmayı koyar. Kurtuluş ve aydınlanma ise “Nirvana” olarak isimlendirilir.

Budizm ruhsal gelişimi beşeri dünyanın ve toplumun dışında arar. Buda öğretilerinde sonsuz mutluluğa erişmek için tanrılara inanmaktansa bedensel gereksinimler ve tutkulardan uzaklaşmak gerekir. Din bu yolla yüceliğe kavuşur ya da bayağılaşır. Budacı öğretiye göre yaşam gerçekte acı doludur. Eğlence ve tutku aldatıcı bir düştür. Doğum, ölüm, yaşlılık, hastalık birer gerçektir. Acının nedeni yaşama isteği ve hırsıdır. Dolayısıyla, acıdan kurtulmak yaşama isteğini yenmekle mümkün olur. Yaşama isteğinin yok olmasıyla insan Nirvanaya ulaşır. Nirvana ise, sonsuz barışa ve mutluluğa ulaşmaktır. Nirvana, bireyin evrensel zihin ile ya da Buda doğası diye adlandırılan şeyle özdeşleştirilmesi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Nirvana bireyin evrensel zihin ile yaratıcı gerçekliği idrak edebilmesi ya da onu bilmesidir (Yu Lan, 2009: 326). “Nirvana” kelimesi “sönme” ya da “arzunun veya ihtirasın ortadan kaldırılması” anlamına gelir. Nirvana, saf yok oluş veya sönüş değildir, fakat kişinin hiçbir ızdırap duymaksızın huzur ve sükun halini idrak etmesidir. “Nirvana halinde arzu ve istekler yok edilmiştir ve bunlardan kurtulan kişi ne bu ne de şu yola gider, fakat nihai huzuru elde eder”. Nirvana pozitif mutlulukla özdeşdir. O saf huzuru ve gerçek bilgiyi verir. Bir

öğrencisi, Buda'ya Nirvana halinin pozitif mi negatif mi olduğunu sorduğunda şöyle cevap verdi: “Ne yer ne suyun, ne ışık ne havanın, ne sonsuzluk ne boşluğun, ne aklın sonsuzluğunun ne mutlak boşluğun, ne idrakin ne idraksizliğin, ne bu dünyanın ne şu dünyanın, ne güneş ve ne ayın olduğu bir hal vardır. Bu, ne geliş ne gidiş, ne ölüm ve ne de doğum olarak söz ettiğim bir durumdur. O, temelsizdir, sahipsizdir, kesintisizdir; bu ızdırabın sonudur. İşte bu Nirvana’dır”(Mohapatra, 1990: 177).

Budhha'ya göre Nirvanaya ulaşmak isteyen insan “orta yol”da yürümelidir. Orta Yol, eğlence ve tutkulardan kaçmayı acı çekme düşüncesinden uzak kalmayı öğretir. Nirvanaya ermek için öğrenilmesi ve uygulanması gereken sekiz aşamalı yol vardır: 1. Doğru düşünmek; zihin yoluyla Nirvanaya erimenin doğru kavranmasıdır, 2. Doğru duygu; kuramsal anlayışın duyguya etkisidir. Bu yolla, düşmanlık duygusu yok olur. 3. Doğru Söz; yalan, iftira, dedikodu ve gevezelikten kurtulmaktır. 4. Doğru Davranış; Ahlaklı davranış, bir canlıyı öldürmemeyi ve hırsızlık yapmamayı gerektirir. 5. Doğru Yaşam; Avcılık, kasaplık ve balıkçılık gibi yaşamı yok edici meslekler seçilmemelidir. 6. Doğru Çaba; ruhun disiplin altına girmesidir. 7. Doğru Düşünce; tembelliğin ve dağınıklığın yok edilmesidir. 8. Doğru Meditasyon; ruhun maddeye egemen olmasıdır. Nirvanaya kavuşmadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 268).

Budizm, başkalarının bağışlanmasına büyük önem verir. Buddha'nın bu ödevi çok heyecan verici bir formülle ifade edilmiştir: “Hınca hınçla cevap verirken hınç ortadan kalkar mı?” Budizm, kast ve sınıf ayrılıklarına olduğu kadar ırk ve millet ayrılıklarına da kayıtsız kalmaktadır. Bu açıdan Budizm, insan benlik gerçekliğinin ötesine geçen evrensel bir bilinç anlayışını ortaya çıkarmaktadır. İnsanın kendi doğası vasıtasıyla yükselebilmesi ve iç gerçekliğine ulaşabilmesi için insan bilincinin benlik olgusundan kurtulabileceğini ya da kurtarılması gerektiğini savunan öğretilerle doludur. Buddha, şu görüşünü aktarır: “İnsan, özgür ve fikirlerden yoksun olmalıdır. Bütün bağlardan kurtulmalı ve bütün yaratıklardan yoksun olmalıdır. “Uzakdoğu Asya dinleri ve felsefesi üzerine araştırmalar yapan Gustave Jung Buddha hakkında şu görüşü savunur:

“Buddha için benlik bütün tanrıların üstündedir; beşeri varoluşun ve bir bütün olarak dünyanın özünü temsil eden bir tekil dünya (unus mundus)’dır. Benlik, hem batini varlığın hem de bilinen varlığın özelliklerini taşır ki bunlar olmadan dünya ve bilinç var olamaz. Buddha, beşeri bilincin kozmosa ilişkin kederini görmüş ve kavramıştı. Bu nedenle açıkça gördü ki bir insan bu ışığı fark etmek de başarılı olursa, dünya hiçliğe gömülür. (...) Buddha'nın bütünüyle zihinsel bir gelişimle kendini kaybetmeksizin böyle

bir görüşü nasıl elde edebildiği bir mucizedir. Buddha, tanrıları yavaş bir dönüşümle fikirlere çevirmiş ve bu müdahalesiyle tarihi süreci bozmuştur” (Jung, 2006: 49-76).

Benliğin dış dünyaya bağlı şeylerden etkilenmemsiyle başlayan bu yeni bilinç durumu, farklı bir algılama sürecini beraberinde getirir. Benlikten kurtulan bilinç, başka bir etkiye açık hale gelir. Bu “başka” etki, artık kişinin kendi faaliyeti olarak değil, ego’su olmayan farklı bir bilince sahip zihin olarak hissedilir ve duygusal açıdan deneyimlenir. İnsanın benlikten yoksun bir bilinç ve deneyim yaşaması ise anlamı ve anlatımı zor psişik bir gerçekliği açığa çıkarır. Bu açıdan “*Buddha*” tam bir felsefeyi temsil etmez. O insana meydan okur. İnsana meydan okuma, tam olarak felsefenin istediği şey değildir. Buddha’nın öğretileri klasik felsefenin ötesindedir ve insan varoluşunun özünde bulunan korkulara ve acılara seslenir. Bu sesleniş, insanın kendi benlik gerçekliği ile karşılaşmasıdır. Beşeri bir varlık olan benliği kendi dışına itmeye hatta yok etmeye çalışır. Buddha, yaşamın varoluş gerçekliği ile metafiziksel varoluşun gerçekliği arasında bir köprü kurar. Derin düşünceyle, zihnin bütün yeteneklerini keşfeder ve ruhun kurtuluşu için zihni bencillikten kurtaran düşünme yöntemlerini geliştirir. Dolayısıyla Budizm’in nihai amacı insanların Budalığı (Aydınlanma) nasıl gerçekleştireceklerini öğretmektir.

Hui Hai, Buddha hakkında şu açıklamayı yapar: “Aslında biz gerçek Buddha’dan hiçbir zaman ayrı kalmadık, fakat yanılsamalar gözlerimizi böylesine kör ederken bunun bilincinde olamıyoruz” (Blofeld, 2001:136). Budizm’e göre duygulu bir varlık olan bireyin yaşadığı evrende bütün fenomenler onun zihninin bir tezahürüdür. Eylemde bulunduğu, konuştuğu hatta düşündüğü insan zaman zihni, bir şey yapar ve bu şey ne kadar uzak ya da yakında olduğu önemli olmaksızın kendi sonucunu üretmek zorundadır (Yu Lan, 2009: 326). Arzularımız ve nefretlerimiz bizi ikilik prensibiyle oluşturduğumuz sınıflandırmalarla, yani kendi ve diğeri, varlık ve yokluk, iyilik ve kötülük, arzulanan ve itici gibi düşünmemize yol açarlar. Bu engin evrenin, güzellikleri ve korkunçluklarıyla bizim kendi zihnimizin yaratısı olduğunu ve gerçekte bizim zihnimizin o her an var olan zihin’le özdeş olduğunu göremeyiz. Bununla beraber en azından bunu çalışma hipotezi olarak kabul etmeye gönüllü olursak her türlü arzudan, her türlü tutkudan ve nefretten ve buna benzer diğer bütün ikilik yaratan düşünce ve davranıştan kendimizi çekmeye eğitiyorsak; eğer görüntüler diyarından kendimizi çekip kalbin gizli yerlerinin içine atıyorsak ve önceden aziz tuttuğumuz ve ‘kendimiz’

dediğimizin sakinliğine teslim oluyorsak, o zaman aklımızda yarattıklarımız bizi memnun veya rahatsız etme güçlerini giderek kaybedecektir. Zihnimiz cilalanmış aynalar gibi oldukça, önümüzden geçen oyunun her detayını yansıtacak fakat hiç lekelenmeyecektir; nesnelerin, ister güzel ister iğrenç olsunlar, yansımalarından kusursuzca etkilenmeyecektir. Yanılsamaların reddiyle başlayan ilerleme mutlak dinginliğe ve huzura ulaştıracaktır. Görüntülere istek, arzu, tutku veya nefretle tepki vermeyi keseceğiz; nesneler önümüzde göründükçe onları aynaya benzeyen farkındalığımızla yansıtacağız; geçip gittikleri zaman hiçbir leke bırakmayacaklar ve bizden en ufak bir tepki bile temin edemeyecekler. Ancak gerçekte bize herhangi bir şeye tutunmamayı ve de geri çekilmemeyi, kendimizi eğitirsek he rşeyle sakin bir serinkanlılıkla ve leke bırakması korkusunu taşımadan yüzleşebileceğimizi öğretir. Dahası, bütün bilinçli varlıkların kurtulması ve refahı için onlara yönelik gayretli bir sevecenlik çalışması ise görevimizdir. Bu zorluklar karşısında geri çekilen insanlarla başarılamaz. Budacılığın temel Amacına gelirsek o da şudur: Tam bir tarafsızlık durumuna gelmeyi öğrendiğimizde, (ya da öğretildiğimizde), her şeyi temel birlik durumunda görebildiğimizde, herhangi bir nesne şartlar ne olursa olsun bizden dışarıya doğru bir akım alacak şekilde bizi ayarlamadığı sürece, zihinlerimizde en ufak leke bile kalmayınca; o zaman görüngüler bizi sürükleme güçlerini kaybederler, ve biz zihinlerimizin doğuştan gelen saflığıyla huzurlu yaşarız. Hem de bu zihinlerin bizim bile olmadığını, fakat yaratılmamış, her zaman var olan Zihin olduğunu keşfederek. (Hai, 2001: 15-18)

Zihnin içeriğine yoğunlaşan Budizm, derin düşünme ve meditasyonla içsel dünyaya ait olan “saf hakikati” bulmaya çalışır. Budizm, “Aydınlanma”ya giden yolda kendi içinde geliştirdiği evrensel kavramlar, zihinsel gelişim yöntemleri ve düşünme öğretileriyle Çin ve Japonya’da çeşitli Budist okulların açılmasına neden olmuştur. Özellikle, Çin ve Japonya’da Evrensel Zihin Okulu, Orta Yol Okulu ve Boşluk Okulu gibi birçok düşünme yöntemlerinin uygulandığı eğitim disiplinleri, Uzakdoğu coğrafyasının kültür, felsefe ve sanat gelişimini derin etkilemiştir. Budizmin yarattığı temel düşünce disiplinleri olan Ju Okulu, Mohist Okulu, Taocu Okul, İsimler Okulu, Yasacı Okul ve Ying Yang (zıtlıklar felsefesi) Okulu Asya kültürünün yapılanmasını sağlayan en önemli felsefe akımlarıdır. Bu felsefe okullarının kökenleri:

- 1.Ju Okulunun kökeni, alimler ve ediplerdir.
- 2.Mohist Okulunun kökeni, mabet muhafızlarından (savaşçılar) oluşur.
- 3.Taocu Okulunun kökeni, resmi tarihçilerden oluşan keşişlerdir.
- 4.İsimler Okulunun kökeni, tartışmacılardır.
- 5.Ying Yang Okulunun kökeni, gizemli sanatların ve kozmolojinin uygulayıcılarıdır.
- 6.Yasacı Okulunun kökeni, yöntem ve strateji sahibi insanlardır (Yu Lan, 2009: 47).

20. yüzyıl modern Batı sanatının Uzakdoğu ile olan ilişkisinde Zen Budizmi ve Tao felsefesi önemli bir yere sahiptir. Özellikle, 1940 sonrası Mark Tobey, Michaux, Franz Klein, Atlan, Pollock gibi soyut dışavurumcu sanatçılar arasında Budizm ve Taoizm kaynaklı Zen (Chan) öğretilerinin hızla yaygınlaştığı görülmektedir.

3.3.2.Tao Felsefesi

Taoizm M.Ö. 6. yüzyılda Çin’de ortaya çıkmış bir düşünce sistemidir. Taoizm düşünce kökenleri Budizm inancıyla benzerlikler göstermektedir. Budizm düşüncesinin Çin kültürüne girişiyle birlikte, Budist metinler daha çok Tao felsefesinden alınmış fikirlerle yorumlanmıştır. Dolayısıyla, Budizmin “Orta Yol Okulu”nun öne sürdüğü doktrinlerle Taocu görüşler arasında ortak özellikler bulunmaktadır (Yu Lan, 2009: 325).

Taocu düşünürlerin asli sorunu insan hayatının nasıl korunacağı, zarar ve tehlikelerden nasıl kaçınılacağı üzerine yapılanmaktadır. Taocu düşünürler, insan benliğinin içeriğine uyum ve düzen getirmeye çalışırlar. Dolayısıyla, Tao düşünce sistemi, bireyin içsel deneyimlerini ve düşünme biçimini sorgulayan öğretileriyle zihinsel ve ruhsal açıdan bir gelişim amacıyla ilerler. Söz konusu zihinsel ve ruhsal gelişimin nihai amacı Tao’yu idrak etmektir.

Tao felsefesinin odak noktasındaki kavram Tao’dur. “Tao” sözcüğü Batı dillerinde çevrilmesi, tanımlanması ve anlaşılması zor bir kavramdır. Farklı ifade biçimleriyle açıklanan “Tao” kavramı genel anlamıyla yol, kılavuz, rehber, yöntem, güç, uygulama, deneyim, anlam gibi terimlerle tanımlanarak Batı dillerine çevrilmiştir. Tao kavramının bütün Batı dillerinde en anlaşılır ortak tanımı ise “yol” dur. Tao, kozmolojik sistem içerisinde evrendeki dengeyi ve düzeni sağlayan “Yol”dur. Tao (Yol) Çin felsefesinde düşüncenin ilkelerini veya idealini ifade eder.

Tao kavramını bilgi kuramsal açıdan tanımlamaya çalışmak ve bazı anlamlarla sınırlandırmak yanlış anlamları da beraberinde getirmektedir. Tao terimi kavram olarak Tao'yu anlatmak çözülememiş bir sorunu çözmeye ya da bilinemeyen bir sırrı ortaya çıkarmak için derin düşünme içine girmeye benzetilir. Çünkü “Tao Te Ching”in ilk cümlesi bile Tao sözcüğü hakkında “anlatılabilen Tao, mutlak Tao değildir, yol diye bilinen yol, sürekli yol değildir, söz konusu Tao, gerçek Tao değildir ” gibi düşünmede belirsiz ve paradoks yaratan yorumlara rastlanmaktadır. (Tümer ve Küçük, 1997: 74).

Uzakdoğu felsefesi açısından bakıldığında Tao tanımsızdır. Diğer bir deyişle; “Gizli olan Tao, isimsizdir” ve tam anlamıyla adlandırılmayan bir terimdir. Lao Tzu şöyle der: “Tao, isimlendirilemez olduğundan kelimelerde ifade bulmaz. Ancak, onun hakkında konuşmak istediğimizden, ona bir takım isimler vermek zorunda kalınmıştır. Bu yüzden onun ismine Tao adını verdik. Gerçekte Tao hiçbir zaman bir isim değildir” (Yu Lan, 2006: 129). Dolayısıyla, “Tao” öncesi ve sonu olmayan herhangi bir olayın ve terimin karşılayamadığı bir kavramdır. Tao, temelde bir deneyimlerle idrak edilen ve sadece içsel açıdan hissedilen bir bilinç durumudur. Uzakdoğu felsefesi üzerine yaptığı araştırmalarda Tao kavramının anlam güçlüğü hakkında şunu yazar:

“Doğu dini kavramları, genelde Batılı kavramlarımızdan o kadar farklıdır ki kullanılan terimlerin anlamları bir yana, sözcüklerin salt çevirisi çoğunlukla büyük zorluklar ortaya çıkarır. Bu nedenle, belirli durumlarda bunları çevirmeden bırakmak daha iyidir. Bu açıdan Çince Tao kelimesine değinmem bile yeter. Halen hiçbir Batılı çeviri, bu kelimenin yanına bile yaklaşamamıştır” (Jung, 2006: 261).

Tao, Uzakdoğu felsefe ve inanç dünyasında tüm hakikatin ve varoluşun kendisidir. Taocu anlamda Yol'un ilk amacı Yaratıcının verdiği ilk esas “öz”e geri dönmektir. İnsanın kendi özünün farkında olmaya ulaştırmak ve Yaratıcı güçle özdeşleşmek Tao felsefesinin üzerinde yapılandığı temel konudur. Tao felsefesinde “kendinin farkında olmak” esas zihin ya da öz benliğin bilincinde olmaktır. Tüm sorun, benliğin kendi öz doğasını açığa çıkarmak için zihni dış bağlantılardan kopararak bilinci bağımsız bir algı seviyesine ulaştırabilmenin içeriğinde biçimlenmektedir. Taocu öğretilerde “esas ruh” aynı zamanda göksel ya da doğal zihin olarak adlandırılır. Altın Çiçeğin Sırrı adlı kitapta esas zihin ve Tao arasındaki ilişkide şu öğretisi (sutra) aktarılır: “Doğallığa yol denir. Yol'un adı ve biçimi yoktur, sadece özdür o, sadece ilksel ruhtur” (Cleary, 2000:17).

Uzakdoğu düşüncesine ait Taocu görüşler, felsefenin manevi bir inanca, inaçların da felsefeye dönüştüğü derin bir anlayışa sahiptir. “Tao’nun gerçek anlamlarını anlamak için, değişken kelimelerin ötesine gitmeliyiz; esas kanunu uyandırmak için yazıların ötesine sıçramalıyız. Tao, kelimelerin, konuşmanın ve yazıların ötesindedir; nasıl cümle yığınlarının arasında onu bulamayız. Bu yüzden aydınlanmayı arayanlar gerçek anlama ulaştıktan sonra kelimeleri tamamen unuturlar” (Bolfeld, 2001: 121). Tao felsefesinin baş yapıtlarından biri olan ve Lao Tzu tarafından yazılan “Tao Te Ching” (Yol ve Erdemin Kitabı) adlı kitapta “Tao” kavramı için şu açıklama yapılır: “Anlatılabilen Tao, kalıcı, değişmez Tao değildir. Ona verilebilen bu ad, kalıcı değişmez bir ad değildir” (Lao Tzu, 2016: 17).

Lao Tzu: “Tersine döndürme Tao hareketidir” der. Var olanı yok etme, yok olanı var etme, zıtlıklar arası uyum bulma, hiçlik ve varoluş gibi zıtlıklardan meydana gelen durumları ve eylemleri birbirine bağlamak, ilişkilendirmek ve anlamlandırmak, Tao felsefesinin düşünme, algılama ve deneyim aşamalarını belirler. Tao Te Ching’te yer alan ifadeyle: “Onun tek ismi vardır. Her şeyin anası. O boş bir kap gibidir. İçini hiçbir şey dolduramaz. Dibi yoktur ve her şey varlığını ona borçludur. Her şey ondan doğar. Tao’dan bir, birden iki (Ying ve Yang) ikiden üç (su, toprak, hava) üçten alemdeki varlıklar doğar.” Birinci seviye, Tao’nun kendini “Bir” olarak ortaya çıkarmasıdır. Evrenin ve yaratıcı ilkenin özü “Bir” ile başlar. İkinci seviyede yer alan tabiatın Tao’su yani Yin Yang, evrenin yasalarını ve yaratıcı devinimin özünü belirlemeye çalışır. Üçüncü seviyede kişisel Tao (insan, zihin, ruh) ise her kişinin hayatında etkili olan içsel Tao’ya ulaşmaya çalışır. Taoculuğun amacı Yüce Tao ile “Bir” olmaktır. Taocu görüşlere göre her şey Tao’dan doğar, Tao’ya akar ve tekrar Tao’ya döner. Tao, evrendeki düzenin hareketidir.

Tao felsefesinin kurucusu, Yang Chu, Lao Tzu ve Chuang Tzu adlı Çinli düşünürlerdir. Tao felsefesi, bu üç düşünürün görüşleriyle üç ana safhada gelişimini gerçekleştirir. Yang Chu, birinci safhayı temsil eder. Taocu felsefenin başlangıç noktası, hayatın korunması ve hayata zarar vermekten kaçınmadır. Bunu gerçekleştirmekte Yang Chu’nun izlediği yöntem “kaçmaktır.” Bu yöntem, toplumdan kaçan kendisini dağlara ve ormanlara gizleyen sıradan münzevilerin yöntemidir. Ancak, Taocu düşünürler, “kişisel arılıklarını muhafaza etmek” için bu dünyadan kaçan ve izdivaya çekilen kişiler olarak kendi davranışlarını meşrulaştırmaya çalışan münzeviler değildir. Aksine onlar,

inzivaya çekildikten sonra eylemlerine anlam verecek bir düşünce sistemi geliştirmeye girişen kişilerdir.

Tao felsefesinin ikinci safha gelişiminde Lao Tzu'nun temsil ettiği düşünce, “evrendeki şeylerin değişim yasaları”nı ifşa etmeye yöneliktir. Eşya değişir fakat değişimi oluşturan yasalar değişmeden kalır. Eğer bir kimse bu yasaları anlar ve eylemlerini ona uygun olarak düzenlerse, o zaman her şeyi kendi lehine döndürebilir. Lao-tzu'ya göre, eşyayı bu yüksek bakış açısından gören kimse mevcut dünyanın bilincini daha üst bir deneyimle (aydınlanma) aşabilir.

Chuang-tzu eşyaların değişim yasası üzerine olan Taocu görüşleri bir adım ileri taşıyarak Taoizmin üçüncü safha gelişimini gerçekleştirir. Chuang-tzu'nun görüşleri, insanın özgür gelişimi için gerekli olan doğal yeteneği açığa çıkarmak yönünde ilerler. Chuang-tzu'ya göre, doğamızın özgür gelişimini gerçekleştirmek için doğal yeteneğin özgür tecrübesine sahip olunmalıdır. Bu yetenek Tao'dan gelen “Te” (manevi güç-doğal yetenek, erdem)'dir. “Te” ya da doğal yetenek özgürce kullanıldığında insan tabiatı gelişir ve gelişen insan doğası mutlu olur. Chuang Tzu: “Tabiattan olan şey içseldir insandan olan şey dışsaldır” der. Bu görüş hakkında Chuang Tzu şu örneği verir: “Bir atın dört ayağı olması doğaldır. Fakat atın kafasına takılan yular insandan olandır yani dışsaldır.” Chuang Tzu, doğayı mutluluk kaynağı olara görür, insanı takip etmeyi ise, acı ve kötülüğün kaynağı olduğunu ileri sürer.

Doğallık ve kendiliğindenlik Taocu görüşlerin dikkate aldığı temel konulardan biridir. Chuang Tzu, Tao'nun ancak doğal yetenekler sayesinde anlaşılabilir bir şey olduğunu öngören görüşünde şöyle der: “Gözünüzü varoluşun küçük parçalarına diktığınızde Tao muğlaklaşır. Aslen kelimelerin sabit hiçbir anlamı yoktur. Şeylere öznel olarak baktığımızda farklılıklar ortaya çıkar. İç görü varsa şeylerin kalbine ulaşmak için iç gözünü, iç kulağını kullanabilirsin ve entelektüel bilgiye ihtiyacın kalmaz.” Bu Taocu görüş Çin felsefesine özgü bir algılama biçimidir. Uzakdoğu felsefesi, bir kavramı, olayı veya düşünceyi öncelikle bir düşünme eylemine dönüştürür, içselleştirir ve bağlantılar kurarak ilişkilendirir. Böylece kavramlara, isimlere ve olaylara dair her şey psişik açıdan bir deneyim meselesine taşınır. Fakat böyle bir deneyim durumu ise, bilgi kuramsal olmaktan öte bireyin kendini içsel yönden bağımsız bir biçimde yaşamasına, zihnin olgunlaşarak yeni bir bilinç durumuna ulaşması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, Uzakdoğu felsefesinde somut ve kanıtlanabilir

bilgiden önce gelen şey, içsel deneyimlerle bilincin daha saf ve arınmış bir seviyeye getirilmesidir. Lao Tzu, kişinin içsel deneyimi hakkında şu aktarımda bulunur:

“Bir ağacın güzelliği hiçbir zaman kelimelerle ifade edilemez.
Bunu anlayabilmek için onu kendi gözlerin ile görmelisin.
Dil, bir şarkının melodisini yakalayamaz.
Onu anlayabilmek için kendi kulağınla işitmelisin.
Tao içinde bu böyledir.
O’nu anlamanın tek yolu Onu doğrudan doğruya tecrübe etmektir.
Evrenin latif gerçeği dile getirilemez ve düşünülemezdir.
Bu yüzden öğretilerin en yücesi sözsüz olanlarıdır.
Benim sözlerim ilaç değil reçetedir.
Maksat değil Ona ulaşmada kullanılan haritadır.
Oraya ulaştığında aklını sakınlaştı ve ağzını kapalı tut.
Tao’yu tahlil etmeden sakın.
Onu yaşa ve Onunla meşgul ol.
Sessizce, bölünmemmiş bir halde ve bütün uyumlu varlığıyla” (Lao Tzu, 2014: 46).

Lao Tzu ve Chuang Tzu’nun her ikisi de normal olarak dünya tarafından kabul edilen somut bilgi türlerine karşı çıkarlar. Lao Tzu ve Chuang Tzu’nun itiraz ettikleri şey, bazı insanların bilgiyi taklit etmeye yönelik teşebbüsleridir. Onlara göre yalnızca taklitçiler bilgiye sahiptir. İkincisi taklit kısırdır. Taklidi bırakmalı, doğamıza uygun olarak hareket etmeli ve zamanla birlikte değişmeliyiz. Her şey ne ise o olmalıdır. Üçüncüsü taklit zararlıdır. Kendi doğalarından memnun olmayan ve her zaman onun ötesinde olana teşebbüs eden insanlar vardır. Bu imkansız olanı taklit etmektir. Bir çemberin bir kareyi, bir balığın bir kuşu taklit etmesi gibidir. Daha ileri gittiklerinde hedeflerinden daha uzağa gitmiş gibi görünürler. Daha çok bilgi kazandıklarında, tabiatlarını daha çok kaybederler. Her şeyin kendi doğası ve kendi sınırları vardır. Bir kimse doğanın ötesinde var olan şeyle kandırıldığında o kişi doğasını kaybedecektir. Bir kimsenin başkalarını taklitte başarı kazanması mümkün olmadığı gibi bu eylem sebebiyle kendi benliğini kaybetmesi de büyük bir olasılıktır. Bu taklidin zararlıdır. Bu yüzden taklit kullanışsız, sınırlı, kısır ve zararlıdır (Yu Lan, 2009: 302).

Tao Te Ching (Yol ve Erdemin Kitabı) adlı eserinde Lao Tzu için akıl kimse “derin kavrayış, içsellik, sezîş ve görüş berraklığına (ming) sahip olmalıdır. Bu onun Tao’yu tanımasına ve O’nun varlıkları nasıl hareket ettirdiğini algılamasını sağlar. Lao Tzu ming’e (derin kavrayış, içsellik, sezîş ve görüş berraklığı) kıymet verir. Fakat, zeka,

bilgi, uzmanlık anlamına gelen zhi'yi reddeder. Taoculara göre “ming” kavramı, doğal aklın gücüdür. Zeka, bilgi, uzmanlık (zhi) ise, eğitimden geçmiş ve dolayısıyla yapay yargıya sahip bir şeydir. Dolayısıyla, Tao felsefesinin bilgiye bakış açısı tümüyle Batı felsefesine göre farklıdır. Zihnin ve benliğin en derin düşünme ve duygu deneyimleri üzerine odaklanan Taocu felsefe, bireyin içsel olarak aydınlanma aşamasını somut bilgi yöntemlerinden ayırır ve zihni sezgilerle ulaşılabilen içsel bir algılama sürecinin içine sokar. Böylece zihin, kendi öz doğasını yani arınmış bir bilinç durumunu deneyimler hale gelir. Tao felsefesine göre, zihinde açılan arınmış ve saf hale gelmiş bilinç, bireyi kendi öz gerçekliğine dönüşümünü sağlayacak olan yoldur. Lao Tzu “Bilinmeyen Öğretiler” (Hua Hu King) adlı kitabında şunu yazar: “En yüksek hakikat kelimelere sığmaz. Bu nedenle, en yüksek üstadın söyleyecek hiçbir şeyi yoktur. O kendisini hizmete verir ve asla endişe etmez” (Lao Tzu, 2014: 39). Gerçek anlamlarını anlamak için, değişken kelimelerin ötesine gitmeliyiz; esas kanunu uyandırmak için yazıların ötesine sıçramalıyız. Tao, kelimelerin, konuşmanın ve yazıların ötesindedir; nasıl cümle yığınlarının arasında onu bulamayız. Bu yüzden aydınlanmayı arayanlar gerçek anlama ulaştıktan sonra kelimeleri tamamen unuturlar (Bolfeld, 2001: 121).

Bireyin zihinsel ve ruhsal açıdan aydınlanma deneyimi, normal bir bilincin deneyiminden farklıdır. O nihai sezgi kör edici bir ışıkla üzerimizde parıldadığı zaman, zihinlerimizin içi dışında hiçbir şeyin var olmadığını ve var olmamış olduğunu keşfedilir; ve hakikaten zihinlerimiz gerçekte bizim zihinlerimiz değil, zihnin kendisidir, bu zihin mükemmel bir sükunettir, mükemmel bir dinginliktir, içinde mutlak olarak şekil, özellik, zıtlık, çoğulluk, özne, nesne barındırmayan saf bir boşluktur; ancak kesinlikle boş değildir çünkü bizim “varoluş” dediğimiz hiç durmayan akıma anlık katkıda bulunan tüm görüngülerin başlangıçsız başlangıcı ve sonsuz sonudur. Bu boşluk hem kap, hem de kaba konulandır, bir ve çoktur, hiçbirisi ya da hepsidir, talihsiz olan ve ölümsüz olandır, görecelilik ve mutlak doğrudur ve bütün bunların ve diğer çiftlerin arasında bir saç teli büyüklüğünde bile fark olmamasıdır. İnsan bu biçimde algılayarak sanki başkalarının gözünde, büyük aşama kaydetmiş gibi gözükebilir, sanki bir yerden hiçbir yere gitmiş gibi hissedilebilir. Aydınlanmış bireyin zihni de durmaksızın süren fenomenlerin oyununa öyle tepki verir. Bütün bunlar aşağı yukarı en derin manevi, en derin tinsel anlamında olacaktır; fakat biz gene de bu ayna, şelale ve rüya benzetmelerini çok somut bir şekilde almaktan kaçınmalıyız. Ayna bile yansıtıcının çokluğunu ima eder, oysa bu üçü gerçekte birbirlerinden farklı şeylerdir; o yüzden bir

noktadan sonra ayna bile sadece bir benzetme, savrulacak başka bir saldan başka bir şey değildir (Blofeld, 2001: 28).

Ayrıca Taoculuk “dünyada olma” kavramının altını çok özel bir biçimde çizer. Kişisel varoluş, sürekli bir arınma kaba yönlerinin işlenmesi değişime kendini kurma biçiminde yaşanır. Bir Taocu, güçlerini kendi sınırlarını aşan öğelerine yöneltmekten kaçınır. Tao felsefesine göre, her bireyin etki alanı onun kendi gövdesi ve bilincidir. Bireyin kendi özüne ulaşması ve kendi bilincinin farkındalığını bilmesi Taocu felsefenin esas konusudur. Böylece, bireyin kendini kuran devinimi gerçek dünyayı da kurar. Dolayısıyla, Taocu felsefeye göre çözüm, her şeyi olurlarına bırakmaktır. Kişi olguları zorlamaya çalıştıkça sıkıntıya düşer; oysa her şey olduğu gibi mükemmeldir. Laou Tzu şu aktarımda bulunur: “Gökyüzü ve insan, güçlerini bir ahenk içinde ortaya koyarlarsa, tüm değişimlerin başlangıçları belirlenmiş olur, dünyayı kendin gibi gör, olanın doğasına güven. Dünyayı kendin gibi sev, böylece her şeyi gözetmiş olursun” (Over, 1974: 84).

Taocu felsefe, dünyayı sevmenin ve evrene yönelik uyumun gerçekleşmesi için insanın öncelikle kendini hapsedtiği benlik varlığını keşfetmesi ve daha sonra ondan kurtulması gereklidir. Lao Tzu, benlik kavramıyla ilgili “Bilinmeyen Öğretiler” kitabında şu metni aktarır:

“Benlik, dünyanın büyük fakat dünyayı oluşturan parçaların ise küçük olduğunu söyler.
Der ki: Küçük parçalar oluşur ve büyük dünyayı oluştururlar.
Büyük dünya dağılınca, küçük parçalar ortaya çıkar.
Benlik bu isim ve cümlelerle büyülenmiştir.
Oysa hakikat şudur ki dünya ve parçalar aynı şeydir.
Onlar ne büyük ne de küçüktürler. Her şey her şeye eşittir.
İsimler ve cümleler Büyük Birlik’i algılamaya engel olmaktan başka işe yaramazlar.
Bu yüzden onlara aldırmamak akıllı bir iştir.
Benliklerinin içinde yaşayanlar daima şaşkın haldedirler.
(...)
Dünyalar ve parçalar, bedenler ve varlıklar, zaman ve mekanlar:
Tüm bunlar Tao’nun geçici ifadeleridir.
Görünmez ve kavranmaz olan Tao, herhangi bir sınıflandırmanın ötesindedir.
Aynı zamanda nereye bakarsan bak O’nun hakikati oradadır.
Aklınla ondan vazgeçer ve kalbinle ona sarılırsan,
O içinde sonsuza dek yaşayacaktır” (Lao Tzu, 2014: 48-49).

Taoizm evreni ve insanı anlamak için üzerinde çalışılması gereken yöntemleri şu anlayış çerçevesinde özetler:

Birincisi: Birlik, Tao ve Büyük Tai Chi,

İkincisi: Büyük ikili güçler (Yin Yang),

Üçüncüsü: Yer Gök ya da İnsan Beden, Akıl Ruh,

Dördüncüsü: Dört güç; kuvvet, zayıf, hafif, ağır,

Beşincisi: Beş unsur; su, ateş, ağaç, maden, toprak

Altıncısı: Altı soluk; rüzgar, soğuk, sıcaklık, nem, kuruluk ve alevlenme

Yedincisi: Değişim ve yeniden dönüşüm süreçleri

Sekizincisi: Sekiz yüce tezahürdür; gökyüzü, yer yüzü, su, ateş, yıldırım, göl, rüzgar, dağ. Bunların birleşimi I Ching (Değişimler Kitabı)'de öğretilen tüm durumların latif gücünü kavramayı sağlar (Lao Tzu, 2014: 85).

Taocu felsefede, bireyi aydınlanmaya taşıyacak olan düşünme yöntemi belirli kavramlar üzerinden geliştirilmiştir. Tao felsefesinin aydınlanma düşüncesini var eden başlıca kavramları: Tao (Boşluktan var olma ve yaratılış ilkesi), Yin Yang (ikilik), Wu Wei (yokluk, var olmama), Yi (I) ching (Eylemler, değişimler, olaylar ve fenomenlerin oluşum ilkesi), Li (zihin ve ilke), wu wei (eylemsizlik, sessizlik ve tepkisizlik)'dir (Yu Lan, 2009).

Budacı ve Taocu öğretilerin faydacı (pragmatist) yönü öğretiler oluşturmak değil, kişinin içsel deneyimlerini doğru ve uygun bir biçimde asıl gerçekliğe yaklaştırmaktır. Başka dinlerden olan veya dinsiz insanların kendi kültürel kişiliklerini yitirmeden Taocu ve Budacı psikoaktif özelliklerinden yararlanabilmelerinin nedeni budur (Watts, 1996 ve Suzuki, 2012).

3.3.3. Zen (Chan) Felsefesi

Kişinin içsel deneyimlerine yönelik öğretisel yaklaşımlarına ve varoluşun ya da aydınlanmanın gerçekleşmesi için uygulanan derin düşünme yöntemlerine, Sanskritçede “Dhyana” Çince Ch'an ve Japoncada “Zen” adı verilir. Zen'in amacı insanın kendi öz yaradılışını ve benlik gerçekliğini tanımasıdır. Diğer bir deyişle; kendi kendini

tanımının bir araştırmasıdır. Fakat Zen öğretilerinde amaçlanan bilgi, ileri çağdaş ruhbilimcinin bilimsel bilgisi değildir. Anlıksal (intellect) bilginin kendini bir nesne sayarak gözlenmesi türünden bir bilgi de değildir; kendini bilme Zen’de anlıksal ve hiç bir yanı olmayan, kendi kendinden yabancılaşmayan, bilenle bilinenin bir oldukları, insanın bütünlüğüyle gerçekleştirdiği bir yaşantıdır. Suzuki’nin dediği gibi Zen’in temel ilkesi insanın derin varlığının çalışma düzeniyle tanışmasıdır. Bunu da dışarıdan katılan hiç bir şeyden destek aramadan, en doğrudan, en doğal yoldan yapmasıdır. Bir kimsenin kendi yaratılışını tanımasına yarayan bu iç görü anlıksal (intellectual) bir yetenek gibi dışarıda kalan bir şey değil, ama yaşantısal, insanın içinde, duygu derinliklerinin içinde deneyim kazandığı tinsel bir durumdur. Bu anlıksal (intellectual) bilgiyle yaşantısal bilgi arasındaki fark Zen’deki en önemli noktadır (Fromm, 1978:78). Allan Watts, “Taoculuk, Zen ve Batı Kültürü” adlı kitabında şu açıklamayı yapar:

“Dar anlamda Zen öğretmeni diye bir şey olamaz. Çünkü Zen’in öğretebileceği bir şey yoktur. En baştan beri Zen ustalarının yöntemi, kendilerine öğrenci olmak için başvurulmuş istekleri önce reddetmek olmuştur. Böyle yaparak, uyanma ve aydınlanma yaşantısının arayarak bulunabilecek, başkasından öğrenilerek ya da çalışarak elde edilen bir şey olmadığını göstermektedir. Arayanın aramakla bir şey bulamayacağını anlatmanın bir yara sağlamayacağını bildikleri için yanıt vermek yerine yanıt yerine geçebilecek bir soru (koan) soruyorlardı. Bu sorular (koan) öyle bir soru ki arayanın arayış çabasını kışkırtıcı bir etkisi oluyor, bu arayış en sonunda kendi gücüyle kendini patlatma noktasına kadar varan bir yğunluğa ulaşıyordu. Böylece aramanın anlamsızlığını kendi de anlıyordu (Watts, 1996: 14-15).

Uzakdoğu Budist ve Tao felsefesinde asıl “Gerçek” algılayanın ve algılananın aşıldığı bir bilinç durumunu yarattığından ve algılanan şey bir deneyim meselesi olduğundan tam anlamıyla tarif edilemez. Tanımlanamayan ve deneyime özgü bir gerçeklik karşısında başarılı bir ustanın önünde öğrenciye uygulayacağı üç yöntem vardır: Birincisi, sessiz kalmaktır. Öğretici (üstat) sessiz ve eylemsiz kalarak (Wu-Wei) başkalarını hedefe doğru yönlendirme çabasını terk eder. Böylece, kişinin kendi deneyimi devreye girerek öğreticiden bağımsız bir varoluş oluşmaya başlar. İkinci yöntem, görünmez gerçekliği daha güçlü algılayabilmek için belirli bir kavram üzerinden düşünmeye odaklanma deneyimidir. Derin düşünme ile kavramın veya fenomenlerin içeriğine odaklanma, varlığın ve eşyanın asıl mahiyetini ortaya çıkarma veya algılama, aydınlanma yönteminin sadece bir aşamasıdır. Üçüncü yöntem ise, tüm düşünce sınıflandırmalarını, yani renk, biçim, boyut, Varlık, yokluk, uzay, zaman ve

benzeri kavramları sistemli bir şekilde tahrip ederek bilinci “Yol”a yani aydınlanmaya (Buddha, Tao) yöneltmeye çalışır (Blofeld, 2001: 12).

Zen ile ilgilenen ve Zen’i derinlemesine anlayan kişinin ulaşması gereken bir nitelik vardır. Zen’i idrak eden kişi kendi kültürünü öylesine tam olarak özümsemiş olmalı ki hiç düşünüp tartışmadan bilinçsiz olarak o kültürün kalıplaşmış önermeleriyle yönlendirilmekten kendini kurtarmış olsun. Öncelikle kişi, Yahudiliğin ve Hristiyanlığın Tanrılarıyla öylesine hesaplaşmalıdır ki bir başkaldırı ve korku duygusu olmadan da ona bağlanabilmiş ya da onu bırakmış olsun. Böyle olmadıkça ya da böyle yapılmadıkça kişinin Zen anlayışı kurumsallaşmış veya amacından sapmış olacaktır. Zen, her şeyden önce insanı, herkes tarafından benimsenmiş, kurumsallaşmış düşüncelerin tutsağından kurtarmayı amaç edinmiştir. Zen’i çekici hale getiren özellik, inanın iyilik ve kötülük alanının derinlerinde bulunan suçluluk duygusunun ötesine geçmesidir. Zen, dinin, kurumsallaşmış düşüncelerin, kültürlerin ve ahlakın “bu iyidir ve bu kötüdür” yargılarında ayırım yapılması olanaksız olan alanın perdesini kaldırmasıdır. Zen, ahlak konusuyla bastırılmış insan benliğinin sorunlu alanına girer ve insanda uyandırdığı yeni bilinçle, kişinin kendi gerçek varoluşunu görmesini sağlar. Fizikötesi bir endişeye, bir günahın yaptırım korkusunu ya da bir lanetlenmişlik duygusuna yol açan düşünceyi yadsımaya kadar giden Zen düşüncesi, inançların ve kültürün var ettiği ahlakçılık ahlakını temelden sarsar. Zen’in temel bir sezgisi vardır. Bu sezgi, ayırım yapılmaksızın her şey eşit önemde olduğu bilince ulaşmaya çalışır. Usta Yu-men’in ünlü sözlerindeki gibi: “Her gün güzel bir gündür.” Hsin Ming’in kendi dizelerinde bu anlayışı şöyle ifade eder: “Eğer istersen apaçık, katışıksız saf gerçeği. Vazgeç ayırmaktan doğruyu eğriyi. Eğri ile doğru arasındaki çelişki, zihnimizin illeti” (Watts, 1996: 25-28). Ahlaksal ve toplumsal yargılar bir tarafa bırakıldığında her şey sonsuz evren kadar şaşırtıcı ve ürkütücü görünebilir. Zen, insanı tarafsız ve bağımsız bir biçimde hiçbir yaptırımı öngörmeden kendi varlığının derinliklerine bakmasını sağlar. Katışıksız saf gerçekliğe ulaşmanın yöntemini olumlu ya da olumsuz tüm ayrımların üstünde düşünebilmekte bulur. Böylece Zen, her şeyi olduğu gibi görmenin, işitmenin ve duyumsamanın mucizesini ortaya çıkarmaya çalışır.

Zen duyarlılığı açısından kesin bir kural yoktur. Diğer bir deyişle, sözle açıklanabilecek ya da bir düşünce dizgesi içinde kuramsallaştıracak hiçbir yöntem içermez. Fakat bir yandan da bütün, birlik, özdeşlik gibi şeylerle bir düzen ilkesini ortaya çıkarır.

3.4. Zen / Chan Öğretileri Bağlamında Soyut Dışavurumcu Yapıtların Yorumu

3.4.1. Boşluk Kavramı

Zen öğretilerine göre “boşluk” kavramı, kozmosun kaynağıdır. Bunun yanında boşluk, insan iç dünyasının sahip olduğu gizemleri açıklamak için kullanılan önemli bir metafordur. Diğer taraftan boşluk, Uzakdoğu felsefesinde, varoluşun ve yaratılışın temel yasası olarak görülmüştür. Boşluk olmadan uzamın, mekanın, doluluğun, hareketin, oluşumun ve işlevselliğin olması mümkün değildir. Fenomenleri belirleyen ve açığa çıkaran şey, boşluktur. Nesne ve görüntü, “boşluk algısı” sayesinde derinlik kazanır ve görünür hale gelir. Boşluk, mekan içinde her şeyi kaplar ve kuşatır. Zen öğretilerinde, her şey “*boşluk*”tan doğmuştur.

Tao ve Zen (Chan) düşüncesinde “boşluk” tüm yaratımların kaynağını temsil eder. Bu nedenle, “boşluk” Uzakdoğu düşüncesinde “Yüce” bir değer olarak kabul edilir. Budizm düşüncesine göre, “Tao” boşluktur. Tüm her şey bu boşluktan doğar ve her şeyin özünde boşluk vardır. Chuang-tzu, “boşluk” hakkında düşüncelerini şöyle aktarır: “Zenginlik onbin varlık üretir, ama zenginlik boşluktan doğar. (...) Başlangıçta hiçlik vardı ve hiçliğin hiçbir adı yoktu. Hiçlik tekten doğdu, tek hiçbir biçim özelliği taşımaz” (Cheng, 2006:58). Chuang-tzu, diğer metinlerinde şöyle devam eder:

“Doğruluktan ayrılmamak için acıya katlanmak, doğruluktan şaşmamak için eğilmek, bir bütünleşmeye ulaşmak için boşalıp temizlenmek, yeniden doğuş için her şeyi göze almak. Az şeye razı olmakla çoğa ulaşılabilir ama kayıplarımız sahiplendiklerimize göre paralel olarak artar. Ermişler, onlar, dünyayı yöneten gücü elde etmek için, Tek olanı kucaklamışlardı. Ermişlerin sırları ne kadar büyük. (...) Evrenin ve bütün oluşumların aynasıdır o. Boşluk, dinginlik, kopup uzaklaşma, yavanlık, sessizlik, evrenin denge sınırları, Evreni ve doğru yolu mükemmelleştirmenin nedenleridir. Sahip ve ermişin devamlı dinleniyor olmalarının nedeni de budur. Bu dinlenme onu boşluk kavramına götürür” (Cheng, 2006: 60).

“Boşluk” fenomeni, çok eski çağlardan beri Uzakdoğu kültürünün inanç ve felsefe dünyasının en önemli kavramlarından biridir. Uzakdoğu düşüncesine göre, Tao, “Boşluk”u yakalama yönünde bir çaba içerisindeyse yaratıcı etkinliği başlamış demektir. Tao, “On bin” oluşuma yeni bir can katarak, bunu ancak temel esin kaynağının ve öteki yaşam güçlerinin devreye girdiği “Boşluk” kavramıyla gerçekleştirebilir. Boşluk kavramının yaptığı. yüce bir durum oluşturmakla sınırlı değildir ve “Boşluk” açılması gereken Hakikate doğru kendini bir öz olarak düzenler.

Boşluk, bütüne ulaşmayı amaçlar. Lao-tze, şöyle der: “Temel bütünlük görünürdeki boşluktur. Yani, tükenmez olandır” (Cheng, 2006: 68).

Jung, “Altın Çiçeğin Sırrı” adlı antik Buda öğretilerini incelediği araştırmasında “boşluk” kavramına yönelen bilinç için şöyle yazar: “Gizli öğretinin belirttiği gibi, bilinci, boşluğun ve hayatın yaratıcısının ikamet ettiği “boşluğun merkezi” olan nihai bölünmemiş birliğe girmek isteyen, hayatın fantastik güçlerinden kendisini kurtarmak için mücadele eden kimseleri amaçlamaktadır. Mizaç, semavi kalptedir. Bu mizaç, büyük boşluktan aldığımız yani, aslı, başlangıçtaki “Boşluk” ile özdeş olan şeydir (Jung, 2006: 136).

Soyut dışavurumcu sanatın “boşluk” fenomeniyle yarattığı “Yüce” ilişkisinin primitif sanatlarla olan bağlantısında en önemli etkiyi ise, Budizm kaynaklı Uzakdoğu öğretileri gerçekleştirir. Soyut dışavurumcu sanatçılar, bir Uzakdoğu sanatçısı gibi “Boşluk” ve “Yüce” kavramlarıyla ilgileri varoluşun trajedisini hem kavrayacak hem yok edecek olan ruhsal bir bilinçlenmenin açtığı yolda ilerler. Bu açıdan soyut dışavurumcu sanatçıların düşünme yöntemi, birçok yönden Uzakdoğu düşüncesinin öngördüğü aydınlanmaya benzer bir nitelik taşır. Soyut dışavurumcu sanatçıların gerek fırça kullanımlarında gerek felsefi boyutta dikkatle inceledikleri ve yararlandıkları Uzakdoğu düşünce dünyası, “boşluk” fenomeni en temel kavram olarak kullanılır. Soyut dışavurumcu sanatçı Serge Paliakof, “boşluk, madde ve sessizlik” kavramlarını sanatının üç temel anahtarı olarak belirler. Paliakof, “biçimi yapan çevresindeki boşluktur” der (Ragon, 2009: 85).

Paliakof (Ragon, 2009:85)’un ifade ettiği “biçimi yapan şeyin çevresindeki boşluktur” görüşü Zen sanatının temel ilkelerinden biridir. Zen sanatında biçimi var eden güç ya da yaratıcı etkinin kaynağı “boşluk”tan doğar. Zen öğretilerinde bu boşluk öncelikle zihinsel olarak ulaşılabilen saf (arı) duygu deneyime karşılık gelir. “Altın Çiçeğin Gizi” adlı kitapta zihinde “boşluk” algısı şöyle anlatılır:

“Eğer bir çevre içinde nasıl üç evre bulunduğunu anlamıyorsan, boşluğun, koşullara bağlı olanın ve merkezi düşünmenin anlatımını benzetme yoluyla ifade edeyim. İlki boşluktur; her şeyi boş olarak görürsün. İkincisi koşullara bağlılıktır; nesnelerin boş olduğunu bilsen de boşluğun ortasındaki her durumda yapısal bir özellik varsaymak dışında nesnelerin bütünlüğünü bozmazsın. Nesneleri ne bozar ne de onlara saplanıp kalırsın. Bu merkezin düşünceye dalmasıdır. Boşluğun düşünmesi ve alıştırmasını yaptığın zaman nesnelerin bütünlüğünün bozulmayacağını anlar ve yine onlara saplanıp kalmazsın. Bu üç düşünmenin tümünü içerir. Yetki, boşluğu gerçekten görme

anlamına geldiğinden boşluk düşüncesini geliştirdiğinde “boşluk” sonsuz bir alanda tüm yaratımların kökenini ve oluşumunu sana yansıtacaktır. Merkeze giden yolda boşluğu düşünürsün; ama ona boşluk demezsin, merkez dersin. Merkeze geldiğinde artık bunu söylemeye gerek yoktur. Zihnin derin gözlenmesi ve hayallerin kaybolması gerçek boşluktur” (Cleary, 54-55).

Resim 76: Paul Kline “İsimsiz” 36,8 cm x 40 cm, K.Ü.M. 1953.



Kaynak: www.moma.org/collection/works/34572. 2018.

“Boşluk” kavramı Uzakdoğu felsefesi için “Yüce” olana açılan bir deneyim durumudur. Aydınlanma için ilk ilke “Boşluk” gerçekliğini görmekten geçer. Aydınlanma için “Boşluk” gerçekliği “ışık” değeri ile anlatılır. “Altın Çiçeğin Sırrı” kitabının metinlerinde şunu yazar:

“Doğallığa “Yol” denir. Yol’un adı ve biçimi yoktur, sadece özdür o, sadece ilksel ruh. Öz ve yaşam görünmezdir. Gökyüzü ve ışık görünmezdir. Bu nedenle bilinmezlik iki göz ile ilişkilidir. (...) Başka bir deneyim, dinginliğin ortasında gözlerin ışığının fışkırıp insanın varlığını ışığa boğmasıdır. Bu durum bulutlanmış gözlerin açılması gibidir. Boşuna bedenine bakma. Bu ışık üreten boş odadır. İçeriye ve dışarıya ışık sızar. Sukunetin üstünde uğurlu belirtiler dolanır” (Cleary, 2000: 43).

Uzakdoğu felsefesinde en önemli antik kaynaklardan biri olan “Tibet’in Ölüler Kitabı” adlı yazma eserde ise bu konu hakkında şunları yazar:

“Ey soylu doğan, dinle. Şimdi saf Hakikatin açık ışığının yayılmasını tecrübe ediyorsun. Farket bunu. Ey soylu doğan. Gerçek doğada boş olan, nitelik ya da renk gibi bir şeyle biçimlenmeyen, doğal olarak ‘boş’ mevcut akıl, bütün iyyinin gerçekliğidir. Şimdi ‘boşluk’ olan senin kendi aklın, yine de hiçliğin boşluğu olarak değerlendirilemez. Ancak, engel olunmamış parıldayan, heyecanlanan, lütuf dolu akıl olarak, bilinçtir. Bütün iyi Buda’dır. Senin kendi bilincin, parlak, boş ve ışık saçan bedenden ayrılmaz olarak ne ölüme ne de doğuma sahiptir ve değişmez ışık Buda’dır (Jung, 2006: 230).

Resim 77: Pierre Soulages, İsimsiz, 220 cm x 366 cm T.Ü.A.B. 1968



Kaynak: http://www.gianadda.ch/210_expositions/160-soulages. 2018.

Uzakdoğu düşüncesine ilişkin bu aydınlanma, bütün metafiziksel iddianın yaratıcı zeminini, ruhsal dünyanın gözle görülmez, elle tutulmaz tezahürü olarak mutlak bilinci yansıtır. “Boşluk” bütün iddia ve hükümleri aşan bir durumdur. Onun ayırt edici tezahürlerin doluluğu tüm gizemiyle ruhun içinde yatar. Uzakdoğu öğretilerinden alınan bu metinler, “Boşluk” ile ilgili gerçekliğin yüzeysel bir aktarımıdır. Uzakdoğu felsefesi, daha sistemli bir yol çizerek, varlık ve insan zihni arasındaki bağı derinlemesine ele alır. Burada, “ışık” terimi, “Yüce” bir gerçekliğe yani yaratıcıya olan inancın, içten hissedilen ve Hakikate idrak edilmesini sağlayan zihinsel bir aydınlanma biçimiyle kullanılmaktadır. Boşluk, İçsel olarak aydınlanmanın ışığıdır.

Zen öğretilerinin ışığında “boşluk” kavramı Uzak Doğu sanat disiplinlerinin temel ilkesini oluşturur. Zen sanatında “boşluk” her şeyin başlangıç noktasındaki ilk fenomendir. Ressam Huang Pin Hung sanatta “boşluk” kavramını şöyle değerlendirir:

“Eskiler resim yaparken fırça ve mürekkep’in bulunmadığı uzam üzerinde yoğunlaşırlardı. Yaratıcı yetilerindeki bu yöndeki bir çaba onlara daha fazla güç verirdi. Gizeme ulaşmadaki tek yol “Beyaz bilincine sahip olmak ve siyahın kapsadığı alanı bilmektir” (Cheng, 2006: 140).

Resim 78: Mark Tobey, “Yaklaşan Beyaz” T.Ü.Y.B. 1972



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/mark-tobey-oncoming-white>. 2018.

Mark Tobey’in resimlerinde boşluk önemli bir kavramdır. Uzakdoğu Kaligrafi sanatı ve Zen felsefesiyle ilgilenen Tobey, resimlerindeki boşluk hakkında şunu söyler: “Hızı olmayan beyaz çizgiler kütle önermeyen sayısız fırça darbeleriyle, bir boşluğu titreştirip doldurur” Tobey şöyle devam eder: “Yaratıcı kişilikte en önemli ölçüt kendi içinde yarattığı boşluktur. Bu içsel boşluk, sonsuz ve sınırsız bir ayrıcalık içinde dış dünyaya kapalıdır ve zihin düşünceyle içsel boşluğu dengeler”(Seitz, 1980:25).

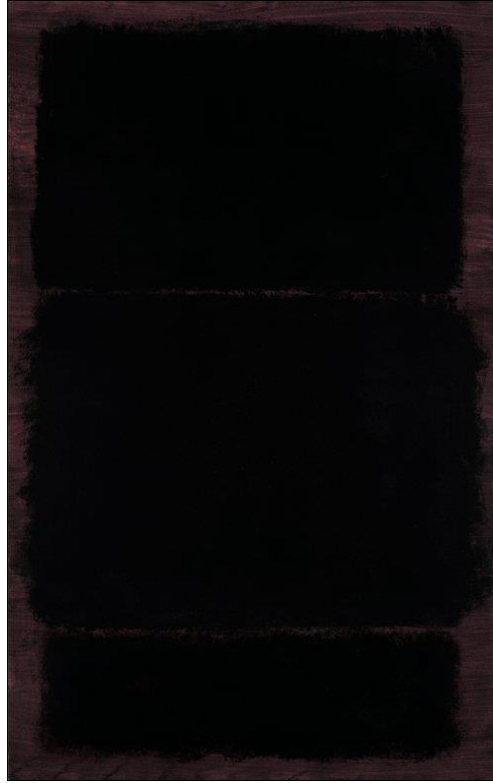
Boşluk kavramının yarattığı soyutlama, soyut dışavurumcu sanatçılarda, hem ruhsal hem de düşünsel açıdan saf (arı) özne olma yolunda eşsiz bir deneyim olanağı sunmuştur. Boşluk, Uzakdoğu felsefesinde meditasyon için kullanılan ilk kavramlardan biridir. Bilincin, boşluk fenomeniyle başlayan içedönük odaklanma sürecinde yaşadığı deneyim, bireye daha önce hissetmediği bir varoluş duygusu sağlamaktadır. Bu nedenle, Budizm öğretilerinin kaynaklık ettiği Zen (Chan) öğretileri, meditasyon tekniklerinde kullanılarak, bireye, içsel bir deneyim durumu yaşatmada kullanılmaktadır.

Uzakdoğu'ya özgü meditasyonlarla elde edilen içsel deneyim durumu, özneyi dış dünyadan bağımsız daha saf (katışıksız) bir bilince taşımaya yardımcı yolan bir yöntemdir. Meditasyon yöntemleriyle elde edilen içsel deneyimin ulaştığı nokta normal bir bilinç düzeyinden farklıdır. Meditasyon, zihne uyguladığı odaklanma yöntemleriyle öznenin bilinç durumunu dış dünyadan bağımsız saf katışıksız ve arınmış bir duygu deneyimine indirir ve farkında olmadığımız iç dünya gerçekliğini açığa çıkarmaya yardımcı olur. Alman idealist filozof Arthur Schopenhauer, sanatta soyutlamaya yönelik “saf (katıksız) özne”nin kavrayış ve algı biçimini şöyle açıklar: “Bireysel nesnelerin olağan kavranışından idea olarak kavranış biçimine kayma, kavrama eyleminin iradenin egemenliğinden çıkma, aniden olur. Gören özne, basitçe “ben” merkezli olmaktan çıkmıştır ve artık saftır. Bilgi karşısında iradesiz öznedir. Nedensellik bağlamında ilişkilerle sınırlı değildir. Bunun yerine mevcut nesneyi, birbirinden bağımsız bütün bağıntılarıyla, hareketsiz ve tam olarak tefekkür ederek kavrar. Artık şeylerin nerede, ne zaman, niçin ve nedenleriyle ilgilenmeyip yalnızca “Ne” ile ilgilendiğinden ve her türlü soyut düşüncüyü, entelektüel kavram ve bilinci bıraktığından ruhun bütün gücünü kavrama eylemine verir. Onda yoğunlaşır ve bilincin her zerresi dolaysız olarak mevcut olan kavramın sessiz düşüncesiyle dolar. Tam anlamıyla ve gerçekten, konuşma dilinin anlamlı ifadesiyle kendini kavramda kaybeder. Kendi bireyselliğini iradesini unuttur. Ortada sadece saf özne ve kavramın açık yansıması kalır. İkisi de tek olur. Bütün bilinç alanı bu tek kavranabilir biçimle dolmuş ve ona kapılmıştır. Kısaca, nesne, kendinden başka bir şeyle ilişkisi kesilecek dereceye kadar getirildiğinde ve özne iradesi ile olan ilişkilerin dışına çıkarıldığında, gözlemlenen ya da düşünülen şey, artık herkesçe bilinen şey değil, “idea”dır. İdea, zamansız biçim, varlığın bu aşamasında iradenin dolaysız, kendini gerçekleştiren nesnelleşmesi olmuştur. Aynı özellikle bu görme kipine kapılan kişi, artık birey değildir. Birey kendisini kavrama eyleminde kaybetmiştir. Saf, iradesiz, acısız, zamansız, kavrayışın öznesidir (Campbell, 2016: 378-379).

Schopenhauer, idea kavramının bir sanat yapıtı üzerindeki canlandırma etkisini mistik deneyimlere ulaşan bir anlatım biçimiyle ifade eder. Schopenhauer, “idea” bilgisini hiç kuşkusuz, kendinin bizzat ilgilendiği Budizm kaynaklı Hint felsefe öğretileriyle (Veda ve Upanişad öğretileri) sentezlemiştir. Schopenhauer'un bu anlatımı, Zen öğretileri ışığında ilerleyen bir Uzakdoğu sanatçısının meditasyon sonrası elde ettiği ruhsal ve zihinsel deneyimlerle benzerlik göstermektedir. Bir sanat yapıtının Uzakdoğu sanatçısı tarafından canlandırılması aşamasında, böyle bir mistik deneyimin öznedeki yarattığı

psikişik etki, bir bilinç değişimi yaşanması ya da bir üst bilince çıkması durumuyla ilişkilidir. Fakat bu bilinç durumlarının yaşanması ise, normal bir durumun karşılığı olmadığından zihin dñnyasının arka plan gerçekliğindeki varlığın bilinmeyen bilgi durumlarını ağığa çıkarır. Diğer bir deyişle, bilinç değişimi yaşayan özne, sadece mistik deneyimlerle ulaşılabilecek farklı bir bilgi türünün farkındalığına ulaşır. Bu deneyimlerdeki amaç, her şeyden önce, “yüce” olarak adlandırılan ilahi gücün bilinmeyen ve görünmeyen manevi değerlerine ulaşmayı ve bir deneyim olarak hissetmeyi hedeflemektedir. Sanatçı Wang Yi (1333-1382) “boşluk” kavramıyla doğan deneyim hakkında şu ifadede bulunur:”Saf Boşluk. İşte bütün sanatçıların ulaşmayı amaçladıkları en yüce aşama. Oraya ulaşabilmek için onu önce yüreğinde hissetmelidir sanatçı. Zen (Chan) inanışında olduğu gibi ilahi bir esin olarak sanatçının içine ansızın dolar bu duygu, sonra da patlayan Boşluk’a bırakır kendini.” Diğer Çinli bir sanatçı Fan Chi şöyle yazar: Resimde Boşluk-Doluluk kavramının yeri önemlidir. Ancak Boşluk kavramıyla tam bir bütünlüğe varılabilir. Neredeyse gerçek Boşluk, Dolu alanlardan daha fazla ve bütünüyle kullanıma ağık olan alandır (Cheng, 2006:132-140).

Resim 79: Mark Rothko, İsimsiz, 110 cm x 180 cm, T.Ü.Y.B. 1958.



Kaynak: www.arthistory.com/rothko/picture/unt./2356.ast. 2019.

3.4.2. Ying Yang (Zıtlık İlkesi)

Resim 80: Yin Yang sembolü



Kaynak: www.ancienthistoryencyclopedia.com./yin-yang/picture/symbol.2019.

Ying Yang ilkesi Uzakdoğu felsefesinin en başlıca kuramlarından biridir. Yang kelimesi, güneş ışığı ya da ışıkla ilgili şey anlamına gelir. Ying ise güneş ışığının yokluğu, gölge veya karanlık demektir. Daha sonraki geliştirilen Uzakdoğu düşünce sistemlerinde Yin Yang terimi iki kozmik ilke ya da varlığı oluşturan iki zıt güç olarak kabul edilmeye başlandı. Ying Yang, aktif pasif, parlaklık karanlık, varlık yokluk, gece ve gündüz, su ve ateş, sert ve yumuşak, boşluk ve doluluk gibi birbirine zıt değerlerin ikiliğini ifade eder. Diğer bir deyişle, ikicilik (dualite) düşüncesinin Uzakdoğu felsefesinde karşılığıdır. Zen düşüncesinde varlığın oluşumundaki iki zıt değerlerin açılımı Yin Yang prensibine dayandırılarak açıklandı. Ying Yang, prensibinin ortaya koyduğu görüşe göre iki temel ilkenin karşılıklı etkileşimiyle evrenin bütün fenomenleri üretilir. Dolayısıyla Ying Yang varlık kazanmış soyut veya somut bütün şeylerin doğasında mevcuttur. Uzakdoğu felsefesinde genel bir düşünceye göre, her şeyi izleyen bir ayrım vardır (Yu Lan, 2009: 229). Bu ayrımları bir arada tutan güç Yin Yang'tır. Yin Yang ise Tao'dur. "Altın Çiçeğin Gizi" adlı kitapta Ying Yang şöyle ifade edilir:

"Yaşa ruhunu dışarıya sızdırman, eylemlerin ve varlıklarla ilişki kurulması "ateş"tir. Ruhun bilincini tekrar kazanman ve merkezde batmak için sessizliğe bürünmen, işte bu "su"dur. Duyuların dışa taşması "ateş"tir. Duyguların içe dönesi "su"dur. Yin, içerideki "ateş" duyu deneyimin sürdürülmesine, Yang, içerideki su, duyuların kendine dönmeye ve kendi içine kapanmasına odaklanır. Su ve ateş, Ying Yang'tır. Ying ve Yang, yaşamın

esasıdır. Yaşamın esası, vucut ve zihindir. Vucut ve zihnin enerjisi ruhtur. Derin sessizlikte otururken yaşam ruhunu dinlendirmek için kendi içine çekilmek ve nesnelerden etkilenilmemesi gerçek birleşmedir. Burada “ateş” bilinçli bilgi, “su” gerçek bilgidir. Su ve ateşin ilişkisi, Tao bilgisi (gerçek bilgi) ile insan zihnin bilinçli bilgisinin birleşmesini ifade eder. Su ve ateş (bilinçli bilgi ve gerçek bilgi) birbirini dengeler, hareket ve sessizlik bir olur. O zaman zihin Tao’dur. Tao zihindir (Cleary, 2000: 63-132).

Şeylerin üretiminde Yin Yang büyür ve küçülür. Dört mevsimin değişimi Ying Yang’ın büyüme ve küçülme hareketinin sonucudur. Dolayısıyla Ying Yang, sürekli değişim ve hareketi sağlayan güçtür. Oluşumun Ying Yang’dan oluşan ana prensibi görmek ve algılamak her şeyin yaratıcı gücü olan Tao’yu bilmektir. Varlığın üretiminde Yin Yang ikiliğinin Boşluk ve doluluk ikiliği ile ilişkisi Lao Tzu’nun Taocu felsefesinde şöyle ifade edilir:

“Tao’nun kaynağında tek varlık kavramı vardır
Tek varlık kavramı, iki varlık kavramını oluşturur aynı zamanda
İki Varlık Üç Varlık’ı yaratır
Üç Varlık Onbin Varlık’ı üretir
Onbin Varlık Yin’e dayanır
Ve onların tümü Yang’ı kucaklar
Uyum orta boşluk esiniyle başlar
Tüm varlıklar geldikleri belirsizliği geride bıraktı
Ortaya çıktıkları parlaklığı kucaklamak için ileri gittiler
Aralarındaki uyum, boşluğun soluğu ile sağlandı” (Lao Tzu, 2016: 61).

Bu pasajdan yola çıkarak, Tao’nun kaynağı Temel Esin’den başka bir şey olmayan ve Tek varlığın yaratıldığı üst düzeydeki boşluk kavramının çatısını kurar. Temel Esin, Yin ve Yang’tan başka bir şey olmayan ve iki dirimsel esin tarafından canlandırılan İki Varlık’ın oluşturucusudur. Yang, etken bir güçle doludur ve Yin, yumuşak bir alım gücü taşır. Yin ve Yang’ın karşılıklı etkileşimiyle canlı (dirimsel) birçok esin düzen kazanmış olur. Dirimsel esinlerden kaynaklanan dünyanın yaratılmış Onbin Varlı’ı ete kemiğe bürünmüş olur. Ama yinede İki Varlık ile Onbin Varlık arasında Üç Varlık yer alır. Taocu görüşte Üç Varlık, Yin ve Yang’ın esinlendirdiği değerlerin uyumsal bir bütünlüğünü yansıtır. Lao Tzu (2016: 61)’nin adı geçen metnin son satırında sözü edilen Boşlukta bu bütünün bir parçasıdır. Bu boşluk, Yin Yang ikilisinin uyumsal işlevi için

gereklidir. Boşluk, karşılıklı süreklilik içinde iki esin kaynağını (Yin Yang) arkasından çeker. Doluluk, Boşluk içindeki Yin Yang ikiliğinden doğar (Cheng, 2006: 64).

Taocu düşüncede Yin Yang ilişkisinin sanata aktarım biçimi, fırça ve mürekkep arasında kurulan uyumda kendini gösterir. Düşüncenin ortaya çıkardığı ilk çizim eylemi fırça ve mürekkep birlikteliğini yansıtır. Zen sanatında Gökyüzü ve Yer, Dağ ve Su gibi temsili ikiliği ile ifade bulan Yin Yang, fırça ve mürekkebin oluşturduğu çizgi ve lekenin içeriğinde gizli bir biçimde yer alır. Zen sanatında fırça, Yang'ı temsil ederken mürekkep Yin'i temsil eder. Fırça ve mürekkebin çizgi ve lekeyle yarattığı sonuç, Yin Yang'ın oluşturduğu yaratıcı etkiye benzer. Fakat, Zen sanatında “Yaratma” eylemi basit bir temsili betim gibi yorumlanamaz. Yaratım, özü ve işleyişi bakımından, makro kozmosun işleyişiyle özdeş bir mikro kozmostur. Dolayısıyla, Zen sanatında basit bir hat veya bir kontur çizgisi sıradan bir biçim olarak algılanmaz. Yaratma eyleminin kökeninde bulunan esin kaynağı, insanın zihni tarafından içselleştirilen dünyasında (mikro kozmos) varlık kazanır. Diğer bir deyişle, yaratımın kökeninde bulunan Tao'nun görünmeyen yüzü insan ruhundan açığa çıkar. Dolayısıyla, Zen sanatında ruhsal ifade, nesnel taklitten önde gelir. Zen sanatına göre, içinde Yin Yang kavramlarının yer aldığı yaratıcı güç, “belirsizlik” ve “kaos”tan çıkar. Franz Cheng'in “Çin Resminde Boşluk ve Doluluk” adlı kitabında bu yaratıcı süreç hakkında Shih-t'ao'dan şu aktarımı yapar:

“Fırçanın içine işleyen mürekkep, tinin bir kazanımıdır. Mürekkepten yararlanan fırça, başlangıçta, derin anlamın kararsızlığını ifade eder. İnsan, formasyonun ve yaşamının eylem gücünü kendi içinde tutar. Yoksa fırçanın böyle bir çizim yapması nasıl olanaklı hale gelebilirdi. Fırça yardımıyla gerçeklik, ete ve kemiğe nasıl bürünebilirdi. Fırça ve mürekkep arasında kurulan birlik, Yin ve Yun (belirsizlik) arasındaki birliktir. Yin Yang arasındaki belirsiz kaynaşma, ilk kaosu oluşturur. Fırça ve mürekkep arasında birlik oluşturmak, Yin Yang'ın belirsizliğini çözmek ve kaosu aydınlatmaya girişmek demektir (Cheng, 2006: 166-167).

Zen sanatının yaratıcı gücü, öncelikle, boşluk kavramının içeriğinde saklı kalan değerlere ulaşmaya çalışır. Boşluk, belirsiz ve gizli yönüyle zihinde kaosu yaratır. Dolayısıyla, Zen düşüncesi, varlığın boşluktan doğan belirsizliğini ve zihnin kaosunu ilk aşamada Yin Yang prensibini algılayarak aşmaya çalışır. Varlığın soyut ve somut tüm değerlerini karşılayan zıt karakterini belirlemek için Yin Yang ilkesi önemlidir. Yin Yang, şeyleri üretimini sağlarken diğer taraftan varlık gerçekliğinin ötesinde bulunan “Birlik”i ortaya çıkarmak için zıt değerleri birleştirir. Sanatçı elinde fırça ve

mürekkep birlikteliğinin (Yin Yang) biçimsel ifadeye dönüşmesi, hem “Birlik” hem de evrensel değişimin cisimleşmiş hali olarak görülmektedir. Aynı zamanda Yin Yang’ın yansıttığı evrensel değişim ve “Birlik” insan yaşamına ilişkin yasaları da kapsamaktadır. Zen sanatında Yin Yang ilkesi, biçimsel açıdan insan olmanın dayandığı psişik değerleri de göz önünde tutar. Sanatçının ani korkuları, esinleri, atılımları, çelişkileri, yaşanmış ya da doyumsuz kalmış arzuları Yin Yang ilkesiyle tinsel bir ifadeye dönüşür. Saygı ya da düşmanlık, uyum ya da gerilim ilişkisini öne çıkaran Uzakdoğu sanatçısı, kişisel moral ilişkisine göndermede bulunur.

“Dünyanın değişimleriyle ilgili büyük kuralı yansıtır resim sanatı. Kendi formları, coşkuları içinde tepelerin ve ırmakların asıl güzelliğın yaratıcısı olan sanatçının sürüp giden etkinliğı, Yin Yang ile ilgili esin kaynağının akışı, Fırça ve Mürekkep aracılığı ile bütün yaratıkları kavrar ve onun sevincini içinde hissederek (Cheng, 2006: 178).

Zen sanatında Yin Yang kullanımının geniş bir alana yayıldığı görülür. Kozmolojiden başlayarak, varlık ve nesneler dünyasından insan doğasına ilişkin bütün alanlarda Yin Yang ilkesi görülmektedir. Yin Yang, soyut dışavurumcu sanat eserlerinde de ön plana çıkan bir ilkedir. Soyut dışavurumcu sanatçının huzur ve huzursuzluk, mutluluk ve mutsuzluk, sevinç ve acı gibi birbirine zıt tinsel değerler arasında yaşadığı gerilim ve çarpık ilişkiler, soyut bir ifade olarak tuval üzerinde açığa çıkar. Diğer taraftan “Boşluk”tan doğan belirsizlik ve kaos, soyut dışavurumcu sanatçının içinde bulunduğu ana sorundur. Sanatçının, Boşluk ve kaosa karşı hissettiğı yaşam ve ölüm, iyi ve kötü değerlerin karşılıklı zıt etkileşimi onun ruhsal dünyasında bir çözölme yaratır.

“Eril yanını dişil yanınla birlikte tut.

Parlak yanını sönük yanınla birlikte tut.

Yüksek yanını alçak yanınla birlikte tut.

Ancak bu sayede dünyayı tutabilirsin.

Zıt kuvvetler içerde birleştiklerinde,

Verdiğinde bol, etkilerinde kusursuz olan bir güç meydana gelir.

Bu güçler her şeyin içinden süzölüp geçerken

Kişiyi ilk soluğa ger getirir (Lao Tzu, 2015:28).

3.4.3. Te (Erdem ve Esenlik) Kavramı

Resim 81: N. Nantenbo, Zen Çemberi (Enso), 20 cm x 12 cm, K.Ü.M. 1922.



Kaynak: www.terebess.hu/zen/mesterek/Nantenbo.html. 2018.

Tao'nun görünüşü veya yansıması olarak bütün varlıklarda bulunan “Te” Tao'nun doğadaki bütün varlıkları değiştiren görünür yanıdır. Bu manada “Te” bütün varlıkların aydınlığa çıkışı ya da kişinin aydınlanarak erdem sahibi olması anlamında tanımlanabilir. Varlığın bu yansıma biçimini fark eden kişi aradığı huzuru yakalamış, eşyanın gerçek niteliğini kavramış ve her şeyi doğal sürecinde yapabilecek seviyeye gelmiş demektir. Te'yi takip eden insan, mümkün olduğu kadar sade ve basit bir hayat sürmelidir. Te'yi takip eden hayat, iyi ve kötü ayrımların ötesinde yer alır. Bu açıdan “Te” aynı zamanda erdemin kendisidir. Taocu görüşlere göre, insanlar, çok fazla arzuya ve çok fazla bilgiye sahip oldukları için asli “Te’lerini yani erdemlerini kaybetmişlerdir. (Yu Lan, 2009: 90-145).

Zen Budizminde “Te” kavramı genellikle “Zen Çemberi” adı verilen “enso” ile sembolize edilmektedir. Sembolik şekiller ve jestler uzun Budist uygulama ve ibadet bir parçası olmuştur. Zen Budizminde, ensō (Zen çemberi) ilk olarak 6.yy. Tang Hanedanı sırasında Çinli ustalar tarafından mükemmelliği sembolize etmek için kullanıldı. Usta Nan-yueh Huai-jang (677-744), aydınlanmış bilincin doğasını veya doğumdan önce orijinal yüzünü sembolize etmek için dairesel figürler kullandı. Nantenbo'nun enso'su (Resim:81) hızla fırçalanmış bir dairenin ardından patlayıcı bir mürekkep sıçramasından ziyade, nabzın her titremesine yanıt vererek, kağıt boyunca yavaşça sürüklenen bir

fırçanın çarpmalarını ve kusurlarını kaçınılmaz olarak sergiler (www.asiaart.com [18.03.2018]).

Resim 82: Julius Bissier, İsimsiz, 28 cm x 46 cm, K.Ü.M. 1956.



Kaynak: www.bissier.org.ink –drawing symbol.2019.

Tao'nun yansıması olan ve bütün varlıklarda bulunan “Te” görünmez Tao'nun her şeyi değiştiren görünür yanıdır. Bu manada “Te” Tao'nun gerçek varlığının ortaya çıkışı veya kişi tarafından varlığın gerçekliğini ve mahiyetini algılayabilme yani tabiatın özüne hakim olma durumu” olarak tanımlanabilir. Varlığında bu yanılsamayı fark eden kişi aradığı huzuru yakalamış, eşyanın gerçek niteliğini kavramış ve her şeyi kendi doğası içerisinde yapabilecek noktaya ulaşmıştır. Böylece kişi, içinde yaşadığı kültür tarafından şekillenmeden önceki ilk haline, yani saf ve arı bilinç durumuna dönüş yapmaya başlar. “Te” bilinci, zihni, bilgi ve tecrübelerle şekillenmemiş asıl haline yani özüne getirir. Tao'nun akışını yöneten özündeki tabilik ya da kendiliğindenliktir (Suzuki, 2012).

“Te” esenliktir ve esenlik aklın tam gelişmişlik durumuna ermiş olmasıdır: Akıl deyince anlatmak istediğimiz şey yalnızca akla vurup, anlamak, yargıya varmak anlamında anlık bir yargı değildir. Zen anlayışına göre akıl, Heidegger'in deyimini kullanırsak gerçeği “olduğu durumuyla” kavrayıp anlamaktır. Esenlik bir kimsenin özseverliğini (narsist) yani benliğini yendiği oranda olabilir. Bir kimse ne kadar acık, duygulu, duyarlı, uyanık ve Zen'in kullandığı anlamda boş olursa, o oranda esenliğe ulaşabilir. Esenlik insanın insana ve doğaya duyguyla bağlı olması demektir, ayrılıktan, bölücülükten, kopukluktan,

yabancılaşmadan kendini kurtarıp var olan her şeyle bir olduğunu bir yaşantı durumuna getirmek demektir. Ama bir yandan da ayrı bir varlık olarak benlik yaşantısını da aynı zamanda sürdürmek demektir. Esenlik tam olarak doğmak, olanakları sonuna kadar geliştirmek demektir; son dereceye kadar sevinç ve keder duyabilecek gücü olmaktır. Başka deyişle orta yetenekteki insanların sürekli olarak içinde bulundukları ayakta uyuklama durumundan kendini kurtarıp tam olarak uyanmaktır (Fromm, 1978:32).

Resim 83: Adolph Gottlieb, İsimli, 90 cm X 110 cm, T.Ü.A.B. 1957.



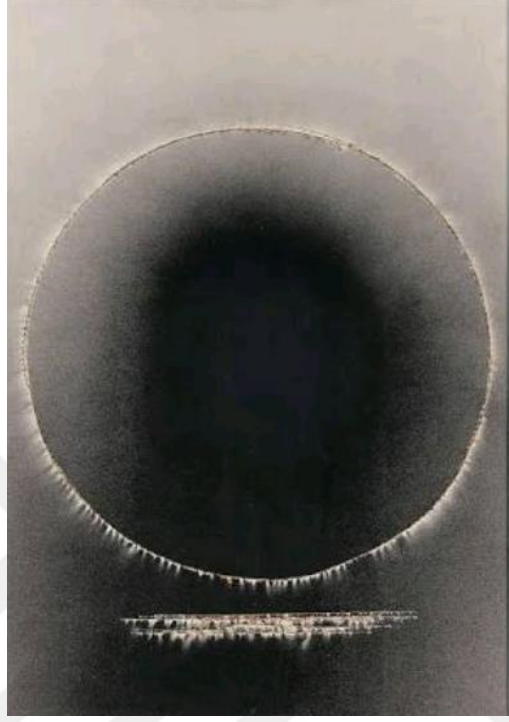
Kaynak: www.tate.com/adolph-gottlieb/abstrast/expression/ast.35. 2019.

Zen sanatının nihai amacı “Te” kavramına ulaşmaktır. Tüm Zen öğretilerinin ve sanatsal ifade biçimlerinin çevresinde dolandıkları kavram olan “Te” zihnin ve benliğin her şeyden arınmış, saf ve berrak bir bilince ulaşmış “varoluşun öz” gerçekliğidir. Bu gerçekliğe ulaşmak için izlenen yol, erdemli olmaktır. Dolayısıyla, “erdem” ve “yol”a “Te” denir. Sanatçı kendi yeteneğinin ortaya çıkışı noktası “Te” den gelir ve sanatçının izlediği yol yine “Te”dir. Allan Watts, Zen Budizm felsefesinde “Te” hakkında şunu yazar:

“Sanatçı çizgiyi saçının büyüdüğünü bildiği türde bir bilgiyle bilmelidir. Çizgiyi bir kez daha yapabilir fakat nasıl yapığını açıklamayı beceremez. Taocu felsefe bu yetenek ”te” diye ya da “sihirli erdem” diye adlandırılır. Gökyüzündeki yıldızları nasıl şaşkınlık ve hayranlıkla izliyorsak bir şeyin bilincinde olma yetimizi de aynı duygularla izliyoruz. Kuşkusuz esini Çin el yazma sanatından alan Mark Tobey’in beyaz yazılarıyla rastgele özensiz karalamalar arasındaki farkı yapan şey işte bu “te” yeteneğine sahip olmak ya da olmamaktır. Yazı yazma sanatının ustaları resim yapmaya çalışmadıkları zaman bile fırça vuruşlarındaki o insanın içini

okşayan incelik ve çekicilikle sanatçı kimliklerini ve özelliklerini ortaya koymuş oluyorlar” (Watts, 1996: 32).

Resim 84: Jean Degottex, Çember, 80 cm x 120 cm, K.Ü.M. 1958.



Kaynak: www.guttkleinfineart.com/proect/jean-degottex. 2019.

Taocu anlamda “Te” (Yol) ilk amacı, Tanrının verdiği esas ruha geri dönmek ve kendinin farkında bir insan haline gelmektir. Budacı anlamda kendinin farkında olmak esas zihnin ya da kendiliğinden doğal durumda bulunan bilincin, çevre koşullarından bağımsız olan gerçek benliğin bilincinde olmaktır. Altın Çiçeğin Sırrı adlı kitap, zihnin tamamlanmasıyla enerjinin tamamlanmasının yolunu göstermektedir. Öğretiler, pratik amaçlar için “esas ruh” ile “bilinçli ruh” arasında ayrım yaparak geliştirilir. Esas ruh, farkındalığın şekilsiz özüdür. Koşullanmamıştır, kültürü ve tarihi aşar. Bilinçli ruh, duygular, düşünceler, huylarla şekillere bağlanmış zihindir. Sezgiler esas ruha, zihin bilinçli ruha aittir. Chan (Zen) öğretilerinde ise, esas ruh aynı zamanda ev sahibi, koşullanmış bilinçli ruh, konuk olarak bilinir. Esas ruh, efendi, bilinçli ruh, hizmetkardır. Bu terimler açısından, hizmetkar, efendinin üstüne çıktığında kendini aldatma meydana gelir. Efendi, merkezde tekrar üstünlük kurduğunda kendinde aydınlanma ortaya çıkar. Taocu ve Zen (Chan) öğretilerin asıl amacı, bilinçli ruhu artırp

tekrar esas ruhu birleştirmektir. Bu terimler hem Chan (Zen) hem Taocu geleneklerde kullanılır (Cleary, 2000).

3.4.4. Li (Zihin ve Tabiat İlişkisi-İlke ve İç Yapı) Kavramı

Budist felsefenin yarattığı düşünce ekollerinden Zihin Okulunun üzerinde durduğu ve geliştirdiği bir kavram olan “Li” en genel anlamıyla zihnin tabiatla olan fenomenal ilişkisini temsil eder. Tabiatın ilkelerini ve yasalarını “Li” kavramıyla açıklayan Zen öğretilerinin bağlantı noktası zihindir. Dolayısıyla “Li” kavramı hem tabiatı hem de zihni ifade eden ortak bir anlamı vardır. İster doğal ister yapay olsun tüm canlı ve cansız varlıkların bir “Li” si vardır. Diğer taraftan “Li” hem somut hem de soyut kavramları birleştiren farklı bir içeriğe sahiptir. “Li” kavramıyla öne çıkan zihin, tüm oluşumları bir bütün olarak birleştiren ve işlevi meydana getiren şey’dir. Dolayısıyla, insanda “Li” zihinde başlar.

Ch’an Chi ifade ettiği gibi: “Evren benim zihnimdir, benim zihnim evrendir. Ch’an Chi’ye göre “Li” zihindir. Chu Hsi’nin düşünce sisteminde ise “Li” zihnin somut bedenleşmesi olarak algılanır. Wang Shou Jen için zihnin özü tabiattır ve “Li” (zihin) olmadan olaylar gelişemez. Zihin ve nesne arasındaki ilişkiye yönelik sorulara Wang Shou şöyle cevap verir: “Sen bu çiçekleri görmediğin zaman onlar ve senin zihnin ikisi de hareketsiz hale gelirler. Sen onları gördüğünde onların rengi hemen aşikar hale gelir. Sen çiçeği düşündüğünde, çiçek zihninde tekrar canlanmaya başlar. Bu gerçekten dolayı bilirsin ki bu çiçekler senin zihninin için harici bir şey değildir. İşte bunu hem dış dünyada hem iç dünyada var eden ve bir bütün haline getiren şey Li’ dir.” “Li” Yunan felsefecilerin eşyanın formu ve maddesi olarak isimlendirdikleri şey arasındaki farktır. Ch’eng Yi, “şekiller içinde olan” ile “şekiller üstü” olanın arasını ayırır. “Şekiller üstü” olan şey Tao olarak nitelendirilir. Şekiller içinde olan aletler ismiyle değerlendirilir. Ch’eng Yi’ye göre “Li” ebedidir. “Li” ne arttırılabilir ne de azaltılabilir. Bütün “Li”ler, nüfuz etmiş olarak mevcuttur. Var olma ya da var olmama, ilave etme veya azalma “Li” için geçerli değildir. Bütün “Li”ler bizahiti tamdır. Chu Hsi, “Li” kavramı hakkında şu açıklamada bulunur: “Şekiller üstü olan nedir ki, şekillerini hatta gölgelerini kaybettiklerinde “Li”dirler. Chu Hsi bir örnekle “Li”yi şöyle ifade eder: “Şeyler var oldukları andan itibaren “Li” onların tabiatında vardır. Tabiat tarafından değil de yabancı tavşanın uzun ve ince kıllarını alan insan tarafından üretilmiş olsa da bir yazı fırçasında bile fırça var olduğu andan itibaren “Li” onun tabiatında vardır. Yazı

fırçasının tabiatında var olan “Li” o fırçanın doğasıdır. Aynı durum evrendeki başka türden her şeyler için de geçerlidir.” Her türden şey için onu yapan bir “Li” vardır. Her “Li” fiziksel evren mevcut olamadan önce de mevcuttur (Yu Lan, 2009: 381-411).

Gerçek zihin şekilsizdir. Bütün şekiller aldatıcıdır (Cleary, 2000: 78). Dolayısıyla, Zen öğretilerine göre, zihin şekil ve özelliklerden yoksundur; kelime ve konuşmanın ne arkasındadır, ne de arkasında değildir; sonsuza kadar açık, durgun ve görevini engellenmeden gerçekleştirecek kadar özgürdür (Bolfeld, 2001:125). Sanatçının bakış açısında “Li” algıyı çok gerçekçi bir görüntünün ötesine geçirme olanağını sağlar. Uzakdoğulu sanatçısı için iç yaşam ilkelerinin sanat yoluyla keşfedilmesi dünyanın dış görünümünden daha önemlidir. “Li” iç yaşam ilkelerine biçim verir ve onları birbirine bağlar (Cheng, 2006: 143). Sanatçı, eşyanın ve doğa fenomenlerinin içeriğindeki “Li”yi düşünmesi, iç dünya ile dış dünya arasında kuracağı tinsel bağlantıda önemlidir. “Li” kozmosun soyut değerini yansıttığından sanatçının tinsel bakışını güçlendiren bir kavramdır. Tinsellikte tüm amaç, “gerçek zihin” üzerine kurulmaktadır. Gerçek zihin denilen şey, aydınlanmış temiz zihindir. Zihin en küçük bir yapmacıklık olmaksızın saf ve temiz bir bilince ulaştığı sürece göklere çıkarılabilir ve yere sızabilir (Cleary, 2000:79).

Li kavramının Zen sanatına yansıma biçimi, çizginin dışa benzerlikten uzak “iç hat” olarak isimlendirilen içsel ve zihinsel yapısıdır. Diğer bir deyişle, “Li” çizginin salt zihne yoğunlaşarak açığa çıkan soyut ifadenin niteliğidir. Bununla birlikte “Li” karşı koyulamaz itkileri yansıtma görevini üstlenir. Böylece, “Li” den doğan soyut ifade, desen ve renk, hacimsellik, devinim unsurları arasındaki çatışmayı aşarak, yalınlığın katkısıyla, hem çoğul hem tekil olanı ortaya çıkarmış olur. Değişimin yasası da “Li” vasıtasıyla gerçekleşmiş olur (Cheng, 2006:10). Bu açıdan bakıldığında, Çin resminde görüntü “Li- wai” (iç ve dış) kavramı çevresinde “içinde ve dışında olan şeyler” ile biçimlenir ve sanatçı görünen ve görünmeyen arasında bir yorumla aşamasına girer. Zen sanatında eşyanın görünen ve görünmeyen yüzü arasındaki ilişki ve denge önemlidir. Zen sanatında, eşyanın görünmeyen yüzünü idrak etme beş duyumun ötesinde zihinsel bir yoğunlaşma sürecini gerekli kılar. Zen sanatçısına göre Mikro kozmos ve makro kozmosun arasındaki denge ancak zihnin içinde bütünleşebilir. “İç hat” olarak tanımlanan çizginin “Li” niteliği aslında zihindir. Çinli ressam ve şair Cheng Hsieh

(1683-165) şöyle der: Tablo kağıdın yüzeyidir kuşkusuz. Kağıdın dışında var olan ve görünür olmayan şey, varlığını sürdürür ve her şeyi arılaştırır (Pohl, 1990:35).

“Zihin varlığını koruduğu zaman kişi özerklik kazanır.. Ancak özerklik kazandığın zaman olayları yönlendirebilirsin. Oysa zihnin varlığı kolayca kesintiye uğrayabilir. Yinede uzum bir süre çalışılırsa kesintiye uğramak kendiliğinden öğrenilebilir. Bu bir kez öğrenilince devamlı hale gelir. Devamlılıkla ışık parlaklaşır. Işık parlaklaştığında enerji tamamlanır. Enerji tamamlandığında, ancak o zaman unutmaya ve dağılma çaba harcamadan ortadan kalkar. Zihni gözlemlemek zihnin saflığını görmek demektir. Zihin temelde çift yapıya sahiptir, sadece bir yaşam gerçekliği vardır. Geçmiş ve gelecekte başka olmamış, olmayacaktır. Duyu nesnelerini bırakmazsınız aydınlanma evresine ulaşırsınız. Duyu nesnelerinin dışında gözlem vardır. Duyu nesnelerinin içinde de gözlem vardır. Ne içeriden ne de dışarıdan panoramik gözlem vardır. Zihnini hangi gözlemlerle görürsün?” (Cleary, 2000:73-74).

Dış gözlemden iç gözleme yönelen Zen sanatçısı bütün yoğunlaşmayı zihinde gerçekleştirir. Böylece saf duygu deneyimlerine yönelen sanatçı, görünen ve görünmeyen arasındaki boşluğu kendi zihninde tamamlamaya çalışır. Bu bağlamda, Soyut dışavurumcu sanatçının saf duygu deneyimlerine odaklanma süreci ve içsel gözlem aşaması Zen sanatçısına benzer aynı yolda ilerler. Zihin ve bilinç dünyasının içeriğine giren sanatçı, kozmosla bir bütünleşme veya kendi benliğini tanıma durumlarında karşılaştığı ruhsal deneyimlerin açığa çıkma biçimi Zen felsefesinin deyişimiyle “Li” kavramı ile gerçekleşir. Lao Tzu “Li” kavramına yönelik şu aktarımı yapar: “İçte olan dışa olanın temelidir. Hareketsizlik yerinde duramayanın efendisidir. Hazineyi dış alemde arayan birisi, kendi köklerinden kopmuştur. Kişi köksüz kalınca huzursuz olur. Huzursuz olunca zihni zayıflar ve zihni bu hale gelince de göklerin altında ki hakimiyetini kaybeder (Lao Tzu, 2015:25).

3.4.5. Yi Ching (Değişimler ve Eylemlerin Kökeni)

Çin felsefesinden gelen “Yi Ching” terimi Batı dillerine çevrilmesi en zor kavramlardan biridir. Çok farklı boyutlara gönderme yapan bu kavram, değişik anlamların ve olayların temel nedenini açıklamada kullanılmaktadır. Karışık bir anlam içeriğine sahip “Yi Ching” fenomenlerin oluş nedenlerini ve sonuçların olasılıklarını çözümlemeye çalışan bir sistem getirmeye çalışır. Uzak Doğu felsefesinin en eski kitaplarından biri olan “Yi Ching” görünüşte muammalı ve karışık pasajlarında spekülatif felsefi bir temel bulmak istiyordu. “Yi Ching” başlangıçta felsefi bir inceleme olduğunu daha sonra bir kehanet kitabına dönüştüğü öne sürülmektedir. Kitabın gerçek mahiyeti ne olursa olsun ilk Çinli düşünürler “Yi Ching” kavramını “değişimler” olarak

algılamıştır. Değişim, tüm hareketin, olayların ve yaşamsal esinin baskın bir karakteridir. Karşılıklı ilişkilere bağlı kalarak tüm varlıklar vücuda gelir, büyür ve vücuttan çekilir. Böylece evrende değişim ve dönüşüm vuku bulur (Suzuki, 2012: 45).

“Yi” tabiatta çok sayıdaki şeylere kapı açar ve insanın görevini tamamlar. Yi bu dünyanın bütün yönetici ilkelerini kuşatır. “Yi” isminin üç anlamı olduğu söylenir. Birinci kolaylık ve basitlik, ikincisi dönüşüm ve değişim üçüncü anlamı ise değişmezlik. Dönüşüm ve değişim ilkesi evrenin tek tek eşyalarına gönderme yaparken basitlik ve kolaylık onların Tao’su ya da temellerinde bulunan yaratılış ilkelerini açıklar. Şeyle sürekli değişirken değişmeyen sadece Tao’dur. Dolayısıyla, “Yi Ching” prensiplerinde göre değişimler içinde değişmeyen şey Tao’dur. Bütün eşyaların üretimini ve dönüşümünü yöneten genel bölünmez tek bir Tao vardır. Üretmek ve yeniden üretmek “Yi”nin işlevidir (Yu Lan, 2009: 228). Lao Tzu, Tao’nun Erdem Yolu” (Tao Te Ching) adlı kitabında şunu yazar: “Tao bir eylemde bulunmaz ama her türlü eylemin kökeninde O vardır. Tao hareket etmez ama tüm yaratılışın kaynağında O vardır. Tao, isimsiz, sade, basitlik ile her şeyi çıktığı yere geri iter” (Lao Tzu, 2015:3).

“Yi Ching” kavramı varlığın derinliklerini idrak edip hareketin (chi) sebebini keşfeden ruhsal bir değer gibi hızlı olmaksızın çabuklaşır ve yürümeksizin ulaşır. Bundan dolayı “Yi”nin kökeni büyüktür (T’ai Chi), o büyük köken iki düzenleyiciyi (Yin Yang) meydana getirir. Bu iki düzenleyici dört simgeyi meydana getirir ve dört simge sekiz triagram oluşturur. Bu sekiz triagram, iyi ve kötüyü belirler. İyi ve kötü büyük eseri vücuda getirir. Değişim bir ölçüde bir gücün ötekine aralıksız dönüşümü, bir ölçüde de birbirine bağlı görüngü komplekslerinin gündüz gece, yaz kış gibi bir döngüsü olduğuna inanılır. Değişim anlamsız değildir. Eğer anlamsız olsaydı bilgisi olmazdı ve yaratılıştaki evrensel ilkeler oluşmazdı (Wilhelm, 2017:). Hsi Tzu, “Yi Ching” hakkında şu aktarımı yapar:

“Yi, yer ve gök ile uyum içindedir ve bu sebepten ötürü “Gök ve Yer”i kaplar. Yi, onların devinimi ile iç içe geçmiştir. Yukarı bak, o semavi tezahürlerde gözlemlenebilir. Yer’e bak, dünyaevi işlerin tasarlanmasında tanınabilir. Yi, karanlığın ve aydınlığın nedenini gösterir. Şeyleri, başlangıçlarına kadar izleyip, sonlarına kadar takip ettiği için ölüm ve doğumun anlamını bildirir. Şeyler latif cevherden yaratılır ve değişimlerde dolaşan ruhlar, Gök ve Yer arasındaki şeyleri gerçekleştirir. Yi, eril ve dişil olanın arasına yerleşir. Eril ve dişil yok olduğunda “Yi”yi tanımanın bir yolu yoktur. Yi değişim ve dönüşümün merkezindedir Yi, ruhi varlıkların karakterlerini ve durumlarını bilir” (Suzuki, 2012:50).

Chuang-tzu'ya göre evren sürekli doğal bir değişim içinde olduğundan her oluşum geçicidir. İnsan bu değişime uyum sağladığı oranda mutlu olunabileceğini savunmuştur. Görünenin ardında sonsuz ve bütünsel bir yapının bulunduğunu ve her oluşumun bu ilkeye bağlı olarak oluştuğunu idrak etmiş, fakat bu yapının insan zihnine (aklına) kapalı bir sır olduğunu da kabul etmiştir (Yu Lan, 2009).

İnsan, gece ve gündüzü, yaz ve kış, büyüme ve küçülme, doğum ve ölüm gibi doğanın yaşam süreçlerini görebilir. Fakat bu insan tarafından görünen ve duyumsanan durum değişimin ve yaratılışın küçük bir kısmıdır. Dolayısıyla insan, sınırlandırılmış ve kısıtlanmış bir yetiyle değişimin görüngüsüne hakimdir. Zen sanatçısı ise doğal değişiminin sınırlarını aşmak isteyen ve yaratılışın kökenlerine inmeye çalışan bir karaktere sahiptir. Zen sanatçısı biçimi var ederken zihninde kurduğu şey değişimin sır dolu kapılarını aralamaktır. Bu nedenle, Zen sanatçısı, eşyaların ve olayların oluşum ilkelerini temel biçimlerle ifade etmeye çalışır. Zen sanatına göre bu temel biçim formu, çember, kare ve üçgendir. Fakat yaratılış ilkesinin işlevi ise eylemdir. Zen sanatında görülen soyutlanmış geometrik biçimler ile hareketli çizgi ve leke değerlerinin birlikte kullanımı temelde değişim yasalarını göz önünde tutan anlayışından ileri gelir. Yi Ching anlayışı, düzen ve düzensizlik, olağan ve olağan dışı, rastlantı ve olasılık gibi değerleri bir arada değerlendiren bir düşünme geliştirmeye çalışır. “Yi”nin sanata yansıma biçimi sadece ilkesel değil rastlantı ve doğaçlamalara da yer veren bir algıyı ön gördüğü gibi kendiliğinden açığa çıkan bir biçim dilini de var etmiştir. Zen sanatçının fırçasındaki spontan, anlık ve enerji dolu vuruşlar temel anlamda “Yi” prensibinden doğar.

Resim 85: Sengai Gabon, Zen Symbol, 28 cm x 48 cm, K.Ü.M. 1815.



Kaynak: www.rerebess.com.hu.zen sengai. 2019.

Gerçek deha sahibi Çinli ve Japon Zen sanatçılarının yapıtlarında denetimleri altına ortaya koydukları rastlantısallık salt rastlantı sonucu ortaya çıkan güzelliğin çok ötesindedir. Böylece en yüce gerçeğin iyice anlaşılmış olduğunu ortaya koyan bir anlayışla her şeyin aynı değerde olduğu ve her şeyin aynı kendiliğinden doğallığını paylaştığı anlaşılmış oluyor. Doğada rastlantı her zaman düzenli olanla düzensiz olanın karşılaştırılması sonucu fark edilebilir (Watts, 1996:33).

“Yi” sanatçının fırçasını ve derine dalma yeteneğinde yönlendirici olmalıdır. Çin optiğinde sanatçının bu çıkışı, saf bir nesnelliğin keyfi yönelişini biçimlendirmekten uzaktır. Sanatçı yalnızca ch’i (yaşamsal esin) ve Li (zihin) aracılığıyla her şeyde yer alan “Yi” (değişim, eylem, dönüşüm) kavramını taşıyabildiği ölçüde insana özgü bir değer olan ruhsallık, gerçek anlamda en etkili ve en yüce duyuma ulaşacaktır (Cheng, 2006:144). Lao Tzu metinlerinde “Yi” şöyle açıklanır:

“Kendini tamamen boşalt.

Zihninin huzursuzluğunu dindir.

Ancak o taktirde her şeyin boşluktan ortaya çıkarak

Meydana geldiğine şahit olursun

Her şeyin sonsuz çeşitte ortaya çıkıp dans edişini seyret

Ve bir kez daha mükemmel boşluğun içinde toplan; O ki her şeyin gerçek sığınağı

Her şeyin gerçek tabiatıdır.

Ortaya çıkmak, çoğalıp gelişmek ve tekrar geri çözünüp erimek

Ebedi geri dönüş sürecidir bu.

Bu süreci bilmek aydınlanmayı sağlar.

Bu süreci takip etmemek felaket getirir (Lao Tzu, 2015: 16).

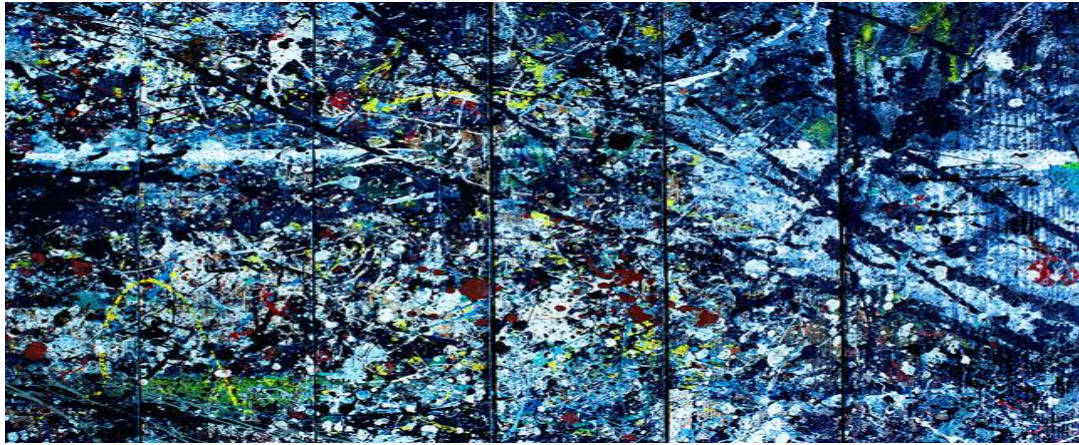
Yi (I) Ching kitabının ortaya koyduğu bilgiler ve varlık soruna üzerine getirdiği bakış açısı Batı düşünce disiplinlerine göre bir çok yönden farklılıklar gösterir. “Yi Ching kitabı hakkında Gustave Jung şu görüşünü paylaşır:

“Yi Ching’in kullanılma ilkesi, ilk bakışta, bizim nedensel ve bilimsel düşünme tarzımızla tamamıyla ters bir konumda görünür. Bizim için Yi Ching’in kullanımı aşırı derecede bilim dışıdır. Bu nedenle, bilimsel yargı alanımızın dışında kalan kavranılamaz bir şeydir. Yi Chin ilkesi nedensellik ilkesine dayanmaz. Bizim teorilerimizin ve düşünce disiplinlerimize yabancı olan bu mistik anlayış (Yi Ching) benim “eş zamanlılık” dediğim bir ilkeye dayanır. Basitçe özetlemek gerekirse, Yi Ching’nin düşünme yapısında nedensel olarak ilişkilendirilmeyecek ancak farklı bir tür ilke tarafından bağlanması gereken psişik paralellikler olduğunu gördüm. Bu bağlantı, temelde olayların göreceli eş

zamanlılığında yatıyor görünüyor. Zaman bir soyutlama olmaktan öte sanki somut bir süreklilik gibi görünüyor. Örneğin, özdeş düşüncelerin, sembollerin ya da psikik durumların eş zamanlı meydana geldiğini gördüğümüz gibi nedensel olmayan bir paralellik aracılığıyla kendilerini farklı yerlerde eş zamanlı olarak tezahür ettirebilen niteliklere ya da temel şartlara sahiptir (Jung, 2006:61-62).

Jung (2006:61-62)'un aktardığı bilgide neden-sonuç teorilerine bağlı kalmayan Yi Ching ilkeleri rastlantı ve doğaçlamaları da göz önünde bulundurduğu eş zamanlı bakış açısıyla olayların sürekli değişim halinde ve çok boyutlu bir ilişki içinde algılamaktadır. Yi Ching ilkelerinde Varlığın bu değişim halini algılama biçimi ise sezgisel bir güce dayanır. Bu yönden Yi Ching ilkeleriyle hareket eden bir sanatçının eseri olayların oluşumu içinde anlık olarak kendiliğinden gelişmesi olağan bir durumdur. Resim yapma eylemi içindeki bir sanatçının ortaya koyduğu biçim, rastlantı ve doğaçlamaların da içinde bulunduğu nedensel olmayan bir süreçte açığa çıkar. Diğer bir deyişle, resimdeki biçim sanatçının iç dünyasıyla birlikte anlık süreçler içinde devamlı değişir.

Resim 86: Jakson Pollock, Jakson, Mavi Ritim, 280 cm x 900 cm, T.Ü.K.T. 1952.



Kaynak: www.artmuseum.com/pollock/art/absract-expression/blue. 2019.

Sanatta meydana gelen anlık değişim esaslı uygulama biçimi doğal yaşam içinde geçerlidir. Doğadaki fenomenler nasıl bizim dışımızda rastlantılarında etkide bulunduğu ilişkiler içinde ilerliyor ve devamlı bir değişim içinde kendi oluşum sürecini tamamlıyorsa Zen sanatçısı içinde resim aynı biçimde oluşumu ve değişimi yakalayarak kendini var eder. Soyut dışavurumcu sanatçının da resim yapma eylemi içinde herhangi bir öngörude bulunmadan ve nedenselliğe bağlı kalmadan yapıtını üretmesi, “Yi Ching” ilkelerine benzer bir durumunun karşılığıdır. Soyut dışavurumcu

sanatçının resim yapma eyleminde kendini olayların ve eylemlerin içine atması böylece süreç içinde gerek içgüdüsel gerekse sezgisel bir güçle yapıtını var etmesi “Yi” ilkesinin değişim yasalarını açığa çıkaran esaslarına paralellik göstermektedir.

Jackson Pollock’un resim yaparken devamlı olarak damlatma, akıtma ve serpmeler halinde boyaları hareket ettirmesi ve biçimde doğaçlamalara yer vermesi, resimde anlık değişen bir etki bırakır. Resim oluşurken biçimde meydana gelen bu değişim süreci doğaya özgü fenomenlerin oluşumu gibi adeta yapıtı canlı bir fenomene dönüştürür. Böyle bir inşa biçiminin yapıt üzerinde vuku bulması “Yi Ching” ilkelerine göre var olması gereken doğal bir oluşumdur.

3.4.6. Wu-Wei (Eylemsizlik ve kendiliğindenlik)

“Wu” Çince’de olumsuzluk anlamı veren bir ektir. Olmamak, bulunmamak vb. manalara gelir. “wei” ise eylem, zorlama, harekete geçmektir. Dolayısıyla “wu wei” zorlamanın olmayışı olarak tercüme edilebilir. Taocu düşüncenin ana kavramlarından biri olan “wu wei” Batı dillerinde genellikle eylemsizlik (hareketsizlik, tepkisizlik) anlamında çevrilir. Fakat “wu wei” kavramının Uzakdoğu felsefesinde düşünme yöntemi olarak açılımı “öne sürmeme, iddiada bulunmama, tepki göstermeme, müdahalede bulunmama, karşı koymama” gibi durumları karşılamaktadır. Wu wei (hareketsizlik, eylemsizlik) hiçbir şey yapmamak ve boş durmak değildir. Wu wei anlayışında eylemsizlik, gerçekte eylemin yokluğuna işaret etmez. Çabasız meydana gelen eylemi ifade eder. Taocu düşüncede “wu wei” eylemlere karşı bir müdahalede bulunmadan olayları kendi akışına bırakan bir anlayışa sahiptir. Bir kimse, önceden düşünülmüş herhangi bir ayırım, seçim ya da bir çaba olmaksızın kendiliğinden eylemde bulunduğu, eylemsizliği uyguluyor demektir (Yu Lan, 2009: 332). Duygu ve düşünce Tao’nun iç kaynağından kendiliklerinden akıp geldiği sürece birey tarafından herhangi bir karışma veya kontrol yapılmaz. Dolayısıyla, wu wei için “kendiliğindenlik” ve herşeyi “akışına bırakmak” önemlidir. Lao Tzu, wu wei kavramını şöyle ifade eder: “Kutsal kimse işlerini wu wei ile görür. O sükunet öğretisini tatbik eder. Her şey kendi işini görür ve (onların işine karışmamayı) reddeder. Her şey doğar fakat bilge sahiplik iddiasında bulunmaz. Her şey muvaffak olur fakat o mağrur değildir. Onun erdemleri elde edilir fakat bilge onların üzerinde durmaz” (Suzuki, 2012: 98-99). Lao Tzu’nim öğretisi müspet biçimde ifade

edildiğinde dışarıdan herhangi bir müdahale bulunmaksızın şeylerin kendi tabi eğilimlerini takip etmelerine izin vermektir.

Uzakdoğu felsefe uzmanı İlahiyatçı akademisyen Allan Watts, “wu wei” kavramı hakkında şu yorumu getirir: “Bizim sorunumuz uzun zamandır ikicilik düşünce doğrultusunda eğitilmiş olduğumuzdan kaynaklanmaktadır. Kendi doğamızı denetleyebilmek için doğayı ve benliğimizi karşımıza almayı sağduyunun gereği sayıyoruz. Zen ve Taocu felsefede wu wei anlayışı doğrudan doğruya doğanın güçlerine karşı çıkmamayı ve hiçbir şeye cepheden bakmamayı öngören görüşlere sahiptir. Wu wei, bireyin dışsal bakışını yok etmek için uygulanmaktadır. Ötekileşmeden kurtulma ve bölünmüşlük, parçalanmışlık duygusunu bitirme “wu wei”nin nihai amacıdır (Watts, 1996: 123). Eğer bir birey, eylemlerinde doğal yeteklerinin tam ve özgür şekilde kendiliğindenliğini kullanmayı başarır, o zaman “wu wei” gerçekleşir (Yu Lan, 2009: 300). Lao Tzu için wu wei kavramını “Bilinmeyen Öğretiler” adlı eserinde şöyle ifade eder:

“Zihni sıkıntıdan kurtarmak için bir şey yapmak fayda etmez
Bu sadece zihnin işleyişini güçlendirir
Yapmamak, eylemsizlikle (wu wei) zihni çözümlemek
Gördüklerinin ve düşündüklerinin çekimine kapılmanı engeller.
Evrenin, herşeyi bilen aklından ayrılmış olduğunu düşünmekten vazgeç,
O zaman özündeki saf anlayış gücünü yeniden kazanacak,
Ve tüm yanılsamaların ötesini göreceksin.
Hiçbir şey bilmeyerek her şeyi anlayacaksın.
Şunu iyi bil ki
Saf aydınlık senin kendi doğanda olduğu için
Onlar bir santim hareket edilmeden elde edilirler.
(...)
Mükemmel yol azaltmaktan geçer, arttırmaktan değil.
Düşünmeyi ve karmaşıklıklara saplanıp kalmayı bırak
Zihnini soyutlanmış ve bir bütün olarak koru
Zihnindeki bulanıklıkları ve belirsizlikleri ortadan kaldır
Akıl kristalini tertemiz tut
Gündüz düşleri görmekten kaçın
Ve izin ver özündeki saf anlayış açığa çıksın
Duygularını sustur ve sükunet içinde bekle
Putlara, sembollere ve düşüncelere tapınma deliliğine kapılma
Bu sende var olan bir başın üzerine yeni bir baş yerleştirmeye benzer
Unutma ki gereksiz hareketlerini terk ettiğin zaman
Mükemmel tabiatın ortaya çıkacaktır.
(...)
Zaman ve mekan değişen ve bozulmuş şeylerdir
Sabit ve gerçek değildirler

Bunlar yardımcı araç ve gereçler olarak düşünülebilir
Ama bunları düşünme
Şekilsiz doğa üstü varlıklar
Hem şekilli hem de şekilsiz varlıklara güç vermek için
Yaşam enerjilerini tüm everene yayarlar
Ama buna aldırma
Doğa üstü de doğal olan gibi doğanın br parçasıdır.
Anlaması, uyumlu hale getirmeyi ve her şeyi bir kılmayı unut
Evren zaten uyumlu bir birliktir
Sen sadece bunu tahakkuk ettir
Eğer iç huzuru ararken aceleci davranırsan, onu kaybedersin (Lao Tzu, 2014: 64-67).

Wu-wei zihinsel anlamda oldukça derin bir öğreti sunar. Zihnin işleyişine müdahale etmeden, doğru kararları bulmak için onu zorlamamayı, zihnin kendi doğal çalışma şekline güvenmeyi gerektirir. Çince'de zihin anlamında kullanılan kelime “hsin” dir. wu-wei'nin uygulanması wu-hsin'i gerektirir, yani zihin yokluğunu. sezgisel bir şekilde, sonuç için endişelenmeden, düşünmeden (wu-hsin) hareket etme kendiliğinden uyumu (wu-wei) doğurur.

BÖLÜM 5: ARAŞTIRMA KONUSU BAĞLAMINDA KİŞİSEL UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA SOYUT DIŞAVURUMCU ETKİLER

5.1. Resim Çalışmaları Hakkında Öğrenci Beyanı ve Uygulama Örnekleri

İnsanlık tarihinin geçmişten günümüze yansıyan iletişim dilinde yazı imgelerinin sunduğu önem sanat alanında da geçerliliğini korumaktadır. Resim uygulama çalışmalarındaki ana tema, antik dönemlere ait taş, kaya, kil, seramik, bakır, deri ve tahta gibi benzeri organik malzemelerin üstüne işlenen yazı imgelerinin içerdiği ifade biçimleri üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda, hiyeroglif, petroglif piktogram ve paleografi gibi araştırma alanlarının sunduğu örnekler çerçevesinde oluşturulan çalışmaların plastik değerleri, antik dönemlerden günümüze ulaşan yazı imgelerinin çağdaş bir anlatım diliyle tekrar yorumlanması sonucu geliştirildi.

Yazı imgesi ve işaretler insan ifadesinin biçimsel anlatımında en temel ögedir. Yazı imgesi bir tür biçimde soyutlama işidir ve Yazı imgesi ile soyut biçim arasında güçlü bir bağlantı vardır. Bu açıdan baktığımızda, doğayı, nesneleri, olayları, duygu ve düşünceleri ifade eden kavramların sesli anlatımına bir gösterge sunan yazı imgesinin biçimi soyutlama aşamasına ulaştıran bir niteliği bulunmaktadır.

Soyut ifadenin ilk örneklerinde yazı imgesinin içeriğinde saklı bir deneyim durumu vardır. İnsan duygu ve düşünce deneyiminin yarattığı ilk ses, konuşma ya da davranışı işarete dönüştürme içgüdüğü yazı diliyle en üst noktaya ulaştığı görülmektedir. Kavramların en salt anlatımı olan yazı imgesi, bir deneyim durumu olduğu gibi aynı zamanda düşünmenin, algılamanın ve sezginin kendi varlığını dışı vurmasını sağlayan içgüdüsel bir yansımasıdır. Doğaya karşı hissedilen duygu ve düşünce deneyiminin bir yüklemine sahip olan yazı imgeleri kaya ve mağara resimlerinin yapıldığı primitif biçimlerden ilk çıkış noktasını yapar.

Uygulama çalışmalarında, kaya, taş ve tahtalar üzerine kazıma ve çiziktirmeler ile yapılan imgeler plastik bir ifadeyle tekrar yorumlanmıştır. Yazı yazma ya da yazı imgesini var etme deneyiminde ortaya çıkan içgüdüsel ifade tekrar yakalanmak istenmiştir. Çalışmaların yüzeyinde özel medyumla oluşturulan doku üzerinde primitif resimlerde görülen kazıma, çiziktirme ve sürtme eylemine benzer bir işlem kullanılmıştır. Arkaik imgelerden yararlanılan çalışmalarda yazının var olmasını

sağlayan ilk ifade biçimlerine yer verilmiştir. Böylece, biçimin çağdaş plastik doku değeri ve arkaik imgeler arasında yeni bir ilişki kurulmuştur.

Resim 87: Halil Sepetci, Antik Yazıt, 25 cm x 35 cm, T.Ü.K.T. 2014



Kaynak: Ziraat Bank Tünel Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 10-28 Kasım 2014, İstanbul.

Resim 88: Halil Sepetci, Yazıt, 70 cm x 150 cm, T.Ü.K.T. 2014.



Kaynak: Ziraat Bank Tünel Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 10-28 Kasım 2014, İstanbul.

Resim 89: Halil Sepetci, Yazıt, 90 cm x 110 cm, T.Ü.K.T. 2014



Kaynak: Ziraat Bank Tünel Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 10-28 Kasım 2014, İstanbul.

Resim 90: Halil Sepetci, Yazıt, 60 cm x 180 cm, T.Ü.K.T. 2014



Kaynak: Ziraat Bank Tünel Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 10-28 Kasım 2014, İstanbul.

Resim 91: Halil Sepetci, Yazıt, 60 cm x 180 cm, T.Ü.K.T. 2014



Kaynak: Ziraat Bank Tünel Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 10-28 Kasım 2014, İstanbul.

Resim 92: Halil Sepetci, Yazıt, 90 cm x 90 cm, T.Ü.K.T. 2014.



Kaynak: Ziraat Bank Tünel Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 10-28 Kasım 2014, İstanbul.

SONUÇ

Soyut dışavurumcu sanatta bireyselliği, varoluşu ve özgürleşme iradesini ortaya çıkaran nedenler temel anlamda insan, toplum ve otorite ilişkisinden doğan gerilimlerdir. 20. yüzyılın ilk yarısında patlak veren İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı felaket ve modern endüstri toplumlarında görülen pişik sorunların bireye yansıyan yıkıcı tesiri sanatçıyı, huzursuz, karamsar ve gerilimli duyguların içine çekmiştir. Aynı zamanda bu dönemde yaşanan sosyolojik olumsuzluklara karşı sanatçı, asi ve isyankar tutumun dışavurumcu etkisine girmiştir.

Soyut dışavurumcu sanat, savaş sonrası trajik ve kaos dolu bir dönemin içinden çıkan kuşağın ortaya koyduğu anlayış biçimini yansıtır. Bu anlayış biçimi, sanatçıların yaşadıkları bunalımlarla bir yüzleşme ve kendi içsel gerçekleriyle hesaplaşma anlamına gelir. Diğer taraftan soyut dışavurumcu anlayış, trajik bunalımlardan kurtulmanın çarelerini arayan ve kendi varoluş mücadelesini veren nesnelliğe muhalif bir tavrın adıdır. Dolayısıyla, keyfilikten uzak olduğu kadar bireysel özgürleşmenin güçlü savuculuğunu yapan soyut dışavurumcu sanatçılar, her türlü baskı unsuruna sert bir tepkiyle karşılık verirler. Yapıtlarında hiçbir kurala ve estetik teoriye bağlı kalmaksızın kendilerini özgürce ifade etme nedenleri, insan iradesini yok eden toplumsal otoriteden ve yönetici iktidarlardan uzak saf duygu deneyimlerini yaşama çabasından ileri gelir. Araştırma konusunun bilgileri ve analizi bağlamında soyut dışavurumcu bir yapıtın oluşmasına yönelik şu önermede bulunmak uygun olacaktır: “Sanatçı, tüm sınırların, kısıtlamaların ve baskının ötesine geçerek kendi iç dünyasına açılmalı ve yapıtını ortaya çıkarırken en derin hislerin var ettiği ruhsal deneyimleri yaşamalıdır. Sanatçı, kendi benlik gerçekliğinin ve varoluşunun farkında olmalıdır.”

Soyut dışavurumcu sanat, bilincin ve benlik gerçekçiliğinin açılımıyla anlam bulan ve varoluşun en derin izlerini taşıyan ruhsal ifade biçimini modern sanata kazandırmıştır. Sanatçıların ruhsal açılımlarında primitif sanatlar, mitler, mistik inançlar (Şaman, Kabala, Teosofi) bilinçaltı dünyası (Psikanaliz) ve Uzak Doğu düşüncesi (Zen Budizmi) gibi iç dünyaya nüfus eden metafizik alanlara yönelik ilgiler vardır. Sanatçı, ilkel sanatlardaki mistik uygulamara benzer bireysel duygu deneyimleri üzerine yoğunlaşır. Estetik deneyim, kozmosla özdeşlik sağlamak isteyen veya kendi benliğinin kökenlerine ulaşmak amacıyla olan sanatçı için başlı başlına yaratıcı ednimi yaratan bir yöntem oluşturmuştur. Sanatçının saf duygu deneyimlerinin içeriğinden çıkan soyut

dışavurumcu yapıtlar, içsel dünyanın özünde yatan duygu değerlerinin çıkış alanını yansıtmaktadır. Jakson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Adolp Gottlieb, Mary Abbot, Joan Mitchel gibi Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçılar iç yaşamın deneyimlerini yapıtlarında açığa vururlar. Avrupalı soyut dışavurumcu sanatçılardan George Matheiu, Pierre Soulages, Hans Hartung lirik bir söylem içinde ruhsal hislerini yapıtlarında yakalamak istemişlerdir.

Diğer taraftan 1950’li yıllarda soyut dışavurumcu sanatçılar ve çağdaş Japon kaligrafi sanatçıları arasında yakın ilişkiler kurulmuştur. Zen kaligrafi sanatının fırça ve mürekkep kullanımıyla ifade bulan lekesel ve çizgisel biçimlerin anlık, rastlantısal, dinamik ve akıcı değerleri, soyut dışavurumcu sanatçılar tarafından kullanılmıştır. 1952’de Franz Kline ve Japon Bokunjinka sanat grubunun iletişimiyle başlayan karşılıklı etkileşim, Amerikalı sanatçılar ile Çağdaş Japon kaligrafi sanatçılarını bir araya getirmiştir. Moma galerisinin (Modern Museum of Art) çağdaş Japon kaligrafi sanatçılarına kapılarını açması Amerikalı sanatçılar tarafından beğeni ile izlenmiştir. New York’ta açılan Japon kaligrafi sergileri, Yuichi İnoue, Morita Shiryu ve Hidai Nankoku gibi çağdaş Japon kaligrafi sanatçılarının Amerika’da tanınmasını sağlamıştır. Aynı biçimde Franz Kline’nin resmi Bokunjinka dergisinin kapak resmi olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte Japon düşünür D.T. Suzuki’nin New York Okulu sanatçılarına Zen Budizmi hakkında aktardığı bilgiler soyut dışavurumcu sanata önemli bir açılım getirmiştir. New York Okulu sanatçıları, bireysel varoluşun oluşmasında ve iç dünyaya odaklanma deneyimlerinde Zen Budizm düşünce sistemlerinden yararlanmışlardır.

Çağdaş Japon kaligrafi sanatçılarının Bokunjinka ve Gutai sanat grupları Avrupa sanatçılar George Matheiu, Pierre Soulages ve Pierre Alechinsky ile kurduğu karşılıklı yakın ilişkiler ortak soyut dışavurumcu sanatı evrensel bir boyuta taşımıştır. George Matheiu Tokyo, Kyoto ve Osaka’da yaptığı canlı resim performanslarıyla soyut dışavurumcu anlayışı Japonya’ya tanıtmıştır. Yapılan ortak sanat sempozyumları ve uluslararası sergiler Fransız sanatı ve Japon sanatının soyut dışavurumcu biçim ifadelerini bir araya getirmiştir. Fransız soyut dışavurumcu sanat ve Japon kaligrafi sanat arasındaki lirik etkiler ve üslup benzerlikleri karşılaştırılmıştır.

Uzak Doğu sanat ve düşünce dünyası Alman soyut dışavurumcu sanatta “Zen Sanat Grubu” içinde etkin bir şekilde kullanılmıştır. Alman Zen Sanat Grubu ressamaları

tarafından Zen kaligrafi sanatının işaret diline benzer ifade biçimleri açıkça kendini hissettirmektedir. 1927’de Çin kaligrafisiyle tanışan Bissier, suluboya ve tempera çalışmalarında Uzakdoğu yazı ideogramlarını kendine özgü bir ifadeyle tekrar yorumlamıştır

Uzak Doğu sanatı yüzlerce yıllık bir gelişme içerisinde var olmuş bir biçim dilini yansıtmaktadır. Bu biçim dili öncelikle ideogramların (resim yazı) ifadelerinde üstün bir ustalikle ortaya çıkan üsluplaşma sonucu giderek soyutlaşmıştır. Uzak Doğu sanatında meydana gelen soyutlamanın temel noktasında ise Zen Budizmine ait öğreti ve düşünce sistemleri bulunmaktadır. Uzak Doğu sanatında estetik deneyim Zen düşüncesi içinde içedönük bir yoğunlaşmanın sonucu açığa çıkar. Uzak Doğu sanatçısı için resim manevi bir deneyim durumudur. Bu nedenle sanatta üst bilincin bir karşılığıdır. Diğer bir deyişle Uzak Doğu’da sanat, aydınlanmaya giden yolda kendini ifade etme olanağı sağlayan bir nitelik taşır. Zen düşünce üstatları ve Budist tapınak rahiplerinin yazı ve resim sanatıyla ilgisi onların inanç ve ruhsal deneyimlerine bir gösterge sunmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, Uzak Doğu sanatının Zen sanatının soyut dışavurumcu sanatla olan ilişkisinde yapıtı ortaya çıkaran sanatçı deneyimi daha farklı bir yöntem izler. Soyut dışavurumcu sanatçı deneyimi kötümser bir duygu içeriğindedir ve tepkisel bir nitelikte kendini gösterir. Zen sanatçısı ise içsel aydınlanmaya yönelik kozmosla uyumlu bir deneyimi var etme amacında ilerler.

Soyut dışavurumcu sanatçılar, bireysel varoluşun öznel değerlerini saf duygu deneyimlerinde arayan bir kuşağı temsil eder. Bu bağlamda, Uzak Doğu sanatı ve Zen öğretileri sanatçıların öznel değerlerini bulmada daha çok kişisel bir bilinçlenmenin ve soyut düşünmenin yöntemlerini göstermiştir. Fakat soyut dışavurumcu sanatçılar arasında Uzak Doğu sanat ve düşünce dünyasından esinler ve etkileşimler olmasına rağmen Batılı sanatçılar tamamen Zen felsefesi disiplinlerine uyumlu bir ilerleme sağlayamamıştır. Zen felsefesinin öngördüğü zihnin dış etkenlerden arındırılması ve bilinçte aydınlanma deneyiminin yaşanması çok farklı bir durumdur. Bireyin “Aydınlanma” deneyimi metafiziksel bir durumu karşıladığından mistisizmle ilişkili bir olaydır. Zen öğretisi disiplinleri, modern bireyin Batı tarzı yaşam biçiminin sosyolojik gerekçelerine aykırı bir düşünce yapısına sahip olduğundan soyut dışavurumcu yapıtlar sadece biçimsel açıdan bir benzerlik gösterir.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, Ahu** (2010), “**Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**”, 3. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- ATALAY, Canan.** (2010). “**Sanat ve Bellek**” 1.Baskı, Grada Yayıncılık, Ankara.
- BOLLA, P.** (2012), “**Sanat ve Estetik**”, 2. Baskı, K. Koş (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BOLT, B.** (2013), “**Yeni Bir Bakışla Heidegger**”, 1. Baskı, M. Özbank (çev.), Kolektif Kitap, İstanbul.
- BOUCHER, G.** (2013), “**Adorno**”, 1. Baskı, Y. Başkavak (çev.), Kolektif Kitap, İstanbul.
- BOZKURT, Nejat** (1992),”**Sanat ve Estetik Kuramları**” 1.Baskı, Sarmal Yay. İstanbul.
- CAMPBELL, Joseph** (2016), “**Yaratıcı Mitoloji**”, 2. Baskı, K. Emiroğlu (çev.), Isık Yayınları, İstanbul
- CHENG, François** (2006), “**Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi**”, 1.Baskı, K. Önsezgin (çev.), İmge Kitabevi, İstanbul.
- CLEARY T. (2000).** “**Altın Çiçeğin Sırrı**”, 1.Basım, F. Karagöz (çev.), Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul
- DELAĞLU, B.** (2004), “**Erken, Alman Romantik Düşüncesinde İnanç, Din Sanat İlişkileri**”, **Sanat ve İnanç I**, M.S.G.S.Ü. Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet** (1992) “**Yoruma Doğru**” İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- FİNEBERG, Jonathan** (2014), “**1940’tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri**”, 1.Baskı, S. Atay, G.E. Yılmaz (çev.), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir
- FREUD, Sigmund.** (2014), “**Bir yanılsamının Geleceği**” 1. Basım, M.Ökten (çev.), Tutku Yayınevi.
- FREUD, Sigmund,** (2015), “**Haz İlkesinin Ötesinde**” 1.Basım, M.Ökten (çev.), Tutku Yayınevi.

- FROMM, Erich** (1978), “**Psikanaliz ve Zen Budizmi**”, 1. Baskı, İ. Güngören (çev.), Telif Hakkı, İlhan Güngören, İstanbul.
- GAUGUÏN, Paul** (2001), “**Mahrem Günlük**”, 1. Baskı, E. Kılıç (çev.), İthaki Yayınları, İstanbul
- GOGH, Van Vincent** (2001), “**Theo’ya Mektuplar**”, 2. Baskı, P. Kür (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- GOTTLIEB, Adolph** (2000). “**An Artist’s Symposium**” H.A. Harrison (Ed.) Such A Desperate Boy: Imaging Jackson Pollock. New York: Thunder’s Mouth Press, s.137-161.
- GOMBRICH, E.H.** (2007), “**Sanatın Öyküsü**”, 5. Basım, E. Erduran, Ö. Erduran (çev.), Remzi kitabevi, İstanbul
- JIMENEZ, Marc**, (2008), “**Estetik Nedir**”, 1.Baskı, A.Karaçoban (çev.), Doruk Yayınları, İstanbul.
- JUNG, Gustav Carl** (2017), “**Ruh**”, 1. Basım, İsmail H. Yılmaz (çev.), Pinhan Yayınları, İstanbul.
- JUNG, Gustav Carl** (2002), “**Doğu Metinlerine Psikolojik Yaklaşım**”, 1. Baskı, A. Demirhan (çev.), İnsan Yayınları, İstanbul.
- HARAMBOURG, Linda** (2013, “**George Matheiu**” 1.Press, Polychrome İdes et Calnedes, France.
- KAHRAMAN, H. Bülent** (2005), “**Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri**”, 3. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul
- KANDİNSKY, Vasily** (2009). “**Sanatta Zihinsellik Üzerine**”, 1. Baskı, T. Turan (çev.), Hayalbaz Yayınları, İstanbul
- KUMMER, B. Eugenia** (2017), “**Franz Kline and Japanese Calligraphy, (Meryon 1960-1 by Franz Kline)**” 1.Press, A. Marie Perl (ed.) Tate Research Publication, London.
- KUSPİT, Donald** (2010), “**Sanatın Sonu**” 3. Basım, Y.Tezgiden (çev.), Metis Yay. İstanbul.

- LYNTON, Nobert** (2004), “**Modern Sanatın Öyküsü**”, 3. Baskı, C. Çapan, Ş. Öziş (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul
- MULLER, Joseph Emile** (1972), “**Modern Sanat**”1.Basım, M. Toprak (çev), Remzi Kitabevi – İstanbul.
- NİETZSCHE, Friedrich** (2010), “**Putların Alacakarnlığı**”, 1. Basım, M.Tuzel (çev.), İş Bankası Yayınlar, İstanbul.
- POHL, Karl Heinz** (1990), “**Cheng Pan ch’iao, Poet, Painter and Calligrapher**” 1.Press, Routledge Published, United Kingdom, England.
- REVONSUO, Antti**, (2016), “**Bilinç, Özneliğin Bilimi**”, 1.Baskı, S. Değirmenci (çev.), Küre Yayınları, İstanbul
- RİCHARD, Lionel** (1991), “**Dışavurumcu Sanat Ansiklopedisi**”, 2. Baskı, B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul
- ROSENBERG, Harold** (1952), “The American Action Painting” Junry Press, Artnews, New York.
- ISANDLER, Irving** (2016), “**Women of Abstract Expressionism**” 1.Press, Joan Marder (Edit.), Published in association with Yale University Press. New Haven/U.S.A.
- SEİTZ, William Chapin** (1980),”**Mark Tobey**” Museum of Modern Art (New York) Catalog, Ayer Publishing. New York/ America.
- SU, Süreyya** (2014), “**Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi**”, 1. Baskı, Profil Yayıncılık, İstanbul.
- SÖZER, Önay** (1998), “**Felsefenin ABC’si**,” 3. Basım, Kabalcı Yayınları, Ankara
- SUZUKİ, D.T.** (2012), “**Çin Felsefesi Tarihi**”, 1. Baskı, A. Aydoğan (çev.), Say Yayınları, İstanbul
- TUNALI, İsmail** (2003), “**Felsefenin Işığında Modern Resim**”, 6. Baskı, rh+ Sanat Yayınları, İstanbul
- TUNALI, İsmail** (2010), “**Estetik Beğeni, Çağdaş Sanat Felsefesi Üzerine**”, 1. Basım, Remzi Kitabevi,

TURANİ, Adnan (1999), “**Çağdaş Sanat Felsefesi**”, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul

TURANİ, Adnan (2000), “**Dünya Sanat Tarihi**”, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul

TZU, Lao (2016), “**Yol ve Erdemin Kutsal Kitabı, (Tao Te Ching)**”, 2. Baskı, L. Özşar (çev.), Biblos Yayınevi, Bursa.

TZU, Lao (2015), “**Tao Te Ching**”, 2. Baskı, T. Ünal (çev.), Notos Kitap Yayınevi, İstanbul

VALMENS, M. (2009), “**Understanding Consciousness**” Hove: Rodgetle, Oxford

YALÇIN, Şahabettin, (2010), “**Modern Felsefede Benlik**”, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

YILMAZ, Mehmet (2006), “**Modernizmden Postmodernizme Sanat**”, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara

YU LAN, Fung. (2009), “**Çin Felsefesi Tarihi**”, 1. Baskı, F. Aydın (çev.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ZİSS, Avner (2011), “**Estetik**”, 2.Baskı, Y. Şahan (çev.) Hayalbaz Yayınevi, İstanbul

WATTS, Allen (1996), “**Taoculuk Zen ve Batı Kültürü**”, 2. Baskı, İ. Güngören (çev.), Yol Yayınları, İstanbul.

WILHELM, Richard (2017), “**I Ching, Değişimler Kitabı**”, 5. Baskı, L. Özşar (Çev.), Biblos Kitabevi Yayınları, Bursa.

Makaleler

Yılmaz, Aslan Hanzade (2016), “Benlik Kavramına Yönelik Bazı Yaklaşımlar ve Tanımlamalar” Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 48, Nisan.

DERLEK, Sinem (2011), “**Lorca Dosyası**” İBB Şehir Tiyatroların’nda Engin ALKAN yönetmenliğinde sahnelenecek “BERNARDA ALBA’NIN EVİ” adlı oyununun dramaturji çalışması merkezinde oluşturulmuş bir “derleme”dir.

ERSAĞDIÇ Yıldız (2017), “**Kontrastlıkla Var Olan Bir Doku Estetiği İle İmgenin Siyah Yüzü ve Pierre Soulages’ın Resimleri**” Batman Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 7, Sayı 2/1

GÜLŞEN, Hacer (2013), “**Kurt Motifi Üzerine Bir İnceleme**” Akademik Bakış Dergisi, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sayı:39, Kasım Aralık Sayısı, Kırgızistan.

KALFA, Zafer (2017), “**New York Okulu’nun Oluşumunda Kilit Unsurlar**” Ulakbilge Dergisi, Cilt 5, Sayı 6

İnternet Kaynaklar

www.newyorkartworld.com/reviews/fautrier.html [20.11.2018].

www.bahai-library.org./bafa/t/tobey.htm .accessed July .2009.[12.04.2019].

www.moma.com./abstract/expression/art/esat.asia/ [11.02.2019].

www.wikipedia.com/ideogram/prehistory/alfahabet/primitif. [12.08.20017].

www.artsy.com. [15.11.2018]].

www.shodo.co.jp/nankoku_eng/[18.04.2019].

ÖZGEÇMİŞ

Hakkında

Halil Sepetci, 2006 ve 2010 yılları arasında Atatürk Üniv.G.S.F. Resim Bölümü Mehmet Kavukçu Atölyesinden mezun oldu. Açtığı kişisel sergiler 2014 yılında Zirrath Bank Tünel Sanat Galerisi İstanbul ve 2015 yılında Cıngıllıoğlu Sanat Galerisi Karabük/Safranbolu olmak üzere iki sergi gerçekleştirmiştir. Resim çalışmalarını Safranbolu Tarihi çarşıda bulunan Halil Sepetci Resim atölyesinde bireysel olarak sürdürmektedir. Soyut dışavurumcu sanat anlayışı içinde Asya Yazıtları, Orhun Kitabeleri ve Antik Yazı dilleri üzerine hazırladığı “Asya’dan Anadolu’ya Yazıtların Sanat Dili” proje kapsamında resim çalışmalarına devam ettirmektedir.